



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2006

Beyond the New Deal

---

# Hawthorne et le panorama de l'histoire : « Main Street »

Bruno Monfort

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/793>

ISSN : 1765-2766

### Éditeur

AFEA

### Référence électronique

Bruno Monfort, « Hawthorne et le panorama de l'histoire : « Main Street » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 14 mai 2008, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/793>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 avril 2019.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Hawthorne et le panorama de l'histoire : « Main Street »

Bruno Monfort

---

## Préambule

- 1 Les modalités des spectacles et les dispositifs optiques en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle ont souvent fourni aux écrivains de l'époque des modèles de scénographie mentale dont ils se sont inspirés et autorisés pour présenter ou représenter les aspects mentaux, psychologiques et moraux de la vie de leurs personnages. On en trouve de nombreux exemples chez Dickens ou George Eliot en Angleterre, et pour s'en tenir à des noms connus, chez Balzac en France mais aussi, comme on s'en aperçoit à la lecture d'un article récent, chez Stendhal et Chateaubriand (Loehr). La plupart du temps, ces références à l'imaginaire visuel et à la « visualité » dans les textes littéraires sont ponctuelles, et paraissent assez limitées dans leur portée. Mais leur fréquence est grande et leur utilisation presque systématique. Ce phénomène, analysé dans bon nombre d'ouvrages critiques parus ces dix ou quinze dernières années (Flint, Crary, Christ & Jordan) conduit à penser que la mentalité des auteurs et lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle fut façonnée par tous ces dispositifs de spectacle optique inventés pour une bonne part par des contemporains, ou perfectionnés à la même époque suite à leur invention dans les dernières décennies du siècle précédent. Les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, découvrant certains des mécanismes techniques et physiologiques de la vision, élaborèrent des techniques inédites de visualisation, et leur esprit fut à son tour modelé par leur compréhension de ces mécanismes et par le fonctionnement des appareillages que des connaissances nouvelles leur avaient permis de construire.
- 2 De cette réciprocité entre ce qu'on voit et ce qui permet de le voir, autant que de la rétroaction de l'invention sur l'inventeur, il sera question ici, dans l'analyse d'un cas particulier, qui est aussi une exception. Le présent travail porte sur les rapports entre une nouvelle de Hawthorne, « Main Street », publiée en 1849 dans un périodique de Boston intitulé *Aesthetic Papers*<sup>1</sup> et les modalités de fonctionnement du panorama mobile. Cette nouvelle tardive a été republiée en 1851 dans son ultime recueil, *The Snow Image*, qui rassemblait aussi bien des textes restés inédits depuis le début de sa carrière que des

textes beaucoup plus récents. Ce qui rend exceptionnelle la nouvelle en question c'est qu'il s'agit d'un texte entièrement et explicitement construit sur le modèle d'un panorama, dans l'un des sens de ce terme que nous verrons en détail plus bas. Loin d'être restreinte à une mention itérée souvent discrète, au lieu d'être comme parfois implicite, la référence à ce médium occupe tout le champ du texte. De ce point de vue, c'est un texte comme il en existe peu, et sans réel précédent dans la carrière de Hawthorne.

- 3 D'un autre point de vue, hormis justement la référence structurante à ce genre de spectacle, d'autant plus typique du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il n'en reste rien ou presque aujourd'hui, « Main Street » pourrait aisément se ranger dans la catégorie des nouvelles ou contes historiques, nombreux dans la production de Hawthorne, un de ces textes qui narre un épisode ou un moment particulier mais significatif de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre. Celui-ci, avec plus d'ampleur comme il sied à un panorama, est consacré, le titre l'indique, au développement de ce qui est appelé à être la rue principale, dans ce qui va devenir Salem, Mass. Au départ simple sentier dans la forêt, c'est l'axe le long duquel, à l'arrivée des premiers colons puritains, se regroupent quelques cabanes. Cet agrégat originel va grossir mais conserver quelque temps encore le nom indien de Naumkeag. Peu à peu les Indiens disparaissent et l'amas de cabanes devient une modeste bourgade que l'on voit grandir et prospérer au cours du temps.
- 4 Toutefois le récit, bien parti sur sa lancée, s'arrête en cours de route à une époque relativement éloignée de celle de Hawthorne, où Main Street portait (et porte toujours) le nom d'Essex Street. L'année 1717, qui correspond au moment où le récit s'interrompt, marque une rupture qui n'est significative que pour l'histoire du climat (il s'agit de « The Great Snow », l'hiver mémorable de 1717 où des congères monstrueuses dépassèrent la hauteur des maisons) mais certainement pas dans le domaine de l'histoire politique ou sociale, que le texte semblait jusqu'ici privilégier. L'interruption est due à un incident technique indépendant de la volonté du narrateur qui est aussi, en même temps, présentateur du panorama : le mécanisme de déroulement de la toile du panorama, dont le récit constituait le commentaire, connaît une défaillance qui le met hors service. Cette éventualité n'était d'ailleurs pas exclue au départ comme le « showman », le bateleur-présentateur-narrateur qui cumule ces trois fonctions, nous en avait averti : « Unless something should go wrong...which would bring the course of time to a sudden period... » (1023)<sup>2</sup>. La panne définitive du mécanisme de défilement des images compromet le récit qui perd sa raison d'être : plus d'images, plus de récit pour renvoyer à leur défilement, qui constitue, comme c'est souvent le cas dans les textes de Hawthorne où abondent, outre les franches énumérations, cortèges et défilés, un mode privilégié d'exposition de la matière narrative, d'une grande simplicité de fonctionnement. Le narrateur-bateleur insiste sur cette simplicité en faisant part de ses intentions : « show the spectator a succession of historic incidents, with no greater trouble than the turning of a crank ». Ainsi mis en valeur, l'aspect mécanique de l'énumération narrative semble garant par son automatisme de l'absence de souci de voir pour le spectateur. Pour le lecteur, il en va autrement. La teneur de l'histoire est intégrée à un récit des conditions du spectacle auquel assiste un public dont les réactions interrompent le cours du récit historique proprement dit. L'accueil réservé au récit du narrateur-présentateur par ce public de spectateurs fictifs vient parasiter le récit séquentiel des épisodes « historiques », qui sont autant de coupes successives représentant le processus de croissance de Salem. Le récit donne à lire. Le spectacle donne à voir. Dans un récit de spectacle, le lecteur lit ce que les spectateurs voient et ce que le narrateur-bateleur raconte. Un tel récit rapporte donc les

événements historiques, et raconte la réception du récit de ces événements. Le lecteur prend le relais des spectateurs et connaît les modalités de leur voir, qu'ils ne peuvent voir. A mesure que la frontière s'avère poreuse entre ce qu'on raconte (l'histoire), ce qui raconte (récit) et l'acte de raconter, la distinction entre ces niveaux d'analyse devient difficile à maintenir.

- 5 En somme, la forme du récit est ici réglée sur le déroulement du spectacle historique présenté par le panorama. Le texte opère une transposition, une « traduction » d'un art ou d'un médium dans un autre. On passe d'une séance de panorama à un récit. On passe également de l'oralité supposée du discours du bateleur-présentateur à sa transcription imprimée. Or la transposition ne débouche pas sur une équivalence. Entre texte et image, il y a compatibilité sans qu'il y ait analogie. Cette séance implique une performance narrative de la part du présentateur. Le récit concernant l'histoire puritaine se veut non seulement récit mais restitution orale des images montées sur rouleaux qui se succèdent sous les yeux du public. Ces images sont donc déjà elles-mêmes des transpositions visuelles du récit qui les accompagne. Du coup, on ne sait plus si le texte nous présente le résultat du passage d'un art à un autre, de l'image au texte, ou bien s'il affirme la primauté du texte. Par un juste retour des choses, les images narratives du panorama reviendraient alors, dans et par le texte, à leur nature première. En fait, le trajet d'image à texte peut aussi bien s'être effectué en sens inverse avant même que nous commencions à lire ou que les spectateurs commencent à voir. Il est difficile de déterminer s'il a été fait appel en premier lieu au texte ou à l'image.
- 6 On peut même aller plus loin et dire que le texte et l'image sont eux-mêmes les transpositions des modalités différentes de la présence, selon que l'on est lecteur ou spectateur. Lorsque le narrateur-bateleur-présentateur du texte de Hawthorne invite par ses « Behold ! » et autres injonctions, à visualiser une scène, il est censé s'adresser au public fictif qui assiste à son spectacle. En pratique il s'adresse également à des lecteurs aussi bien contemporains qu'ultérieurs et les invite à se comporter en spectateurs, parfois même, et simultanément, en témoins. Là où être spectateur veut dire être en présence de ce que l'on voit, l'acte de lecture, envisageable comme événement ultérieur transhistorique, implique l'absence au et du spectacle. Au-delà de la simple « retraduction » des images, le récit de la présence du spectateur face à un spectacle (et vice-versa) est aussi le récit de la présence au texte d'un lecteur. Un lecteur ne peut, par définition, être « immergé » dans les conditions du spectacle. Le récit du spectacle lui assigne donc la place de l'absent. Mais le spectacle à son tour aura construit pour le spectateur, que le spectacle remet en présence du passé, le « réel » de l'histoire puritaine comme n'étant pas encore devenu spectacle. Le spectacle lui-même est rapporté par le texte comme un événement qui n'est pas encore devenu texte. Le présent se donne donc au moins autant comme présence que comme reflux de toute présence vers son statut futur qui est celui d'un passé, livrant l'événement aux contingences de sa migration toujours possible vers un nouveau système sémiotique susceptible de nous remettre en sa présence.
- 7 Dans ces conditions, le texte de Hawthorne serait à la fois une retraduction et une critique du caractère « immersif » du spectacle panoramique propre à son époque, qui doit son nom à sa finalité ou à son ambition de créer pour le spectateur une impression de totalité ou de multiplicité cohérente. En même temps l'expérience sensorielle proposée comme modèle d'expérience totale dans des conditions d'illusion idéales ne peut être vécue dans sa vérité, celle de son incomplétude, entendue comme absence de son devenir

dans l'espace qui l'enclôt. L'illusion de totalité du spectacle panoramique repose sur la construction d'espaces et de dispositifs scéniques propres à suggérer ou évoquer une totalité refermée sur elle-même ou s'offrant comme lieu d'un sens qu'elle contiendrait entièrement. L'élimination de la dimension temporelle du devenir semble constitutive de cette impression ou illusion de totalité. Le texte de Hawthorne, qui nous montre la mise en oeuvre d'« espaces de temps », exploite la tension entre ces deux dimensions de l'expérience du lecteur/spectateur : invoquant la facilité et l'évidence d'un dispositif mécanique, il fait émerger la vérité sur l'illusion qui s'y construit, et travaille à la fois avec et contre le modèle du panorama dit « mobile » sur lequel il se règle.

- 8 Le texte de Hawthorne est donc bien, si l'on veut, une sorte de panorama incomplet, amorcé et délibérément avorté, d'un segment de l'histoire puritaine de l'Amérique. Sa forme, à la fois imitative et inaboutie, incite et invite à le penser, en suggérant que la transposition ne vaut que jusqu'à un certain point.
- 9 D'une part, le terme « panorama » est assez flou. On se gardera de croire que la réalité matérielle que recouvrent le mot et la notion de « panorama » est empiriquement unifiée et homogène. La tradition critique et les incertitudes du vocabulaire dont nous dirons un mot plus bas, font parfois assimiler diorama et panorama, mais nombre d'auteurs, à l'instar de Bernard Comment, nous avertissent que « despite having been likened to the panorama by a majority of commentators and historians, the diorama in fact had very little in common with it » (Comment, 61), et nous verrons que le « panorama mobile » dont s'inspire Hawthorne, caractérisé par le défilement d'images, doit plus au diorama qu'au panorama qui est une image fixe enveloppant le spectateur. D'autre part, cependant, il n'est pas certain que l'opposition panorama-diorama puisse être maintenue jusqu'au bout et que les deux ne se rejoignent pas, ayant des effets convergents obtenus par des moyens dissemblables. Selon Patrice Thompson, il y a complémentarité entre deux machines à spectacle techniquement assez différentes, mais qui toutes deux se traduisent par un progrès de l'illusion, l'une et l'autre opérant « la totalisation du spectacle en un univers clos se suffisant à lui-même » (Thompson, 63).
- 10 De plus, lorsqu'on parle de transposition, il est difficile de limiter la dérive du terme, d'en déterminer l'extension : ainsi pourrait-on dire que le développement du récit reprend à son compte certaines caractéristiques techniques ou matérielles du spectacle, comme à l'évidence le déroulement de la toile repris dans les différents « tableaux » dont la succession rappelle les divers âges de l'homme et la suite des générations qui se sont succédées dans le lieu. Il est également possible de faire valoir que Hawthorne transpose le panorama « mobile » plutôt que le panorama panoptique, et reproduit ainsi une valorisation différentielle des deux types de spectacles, le premier plus populaire, le second plus bourgeois. Il n'est pas impossible non plus que l'opposition de statut entre les deux types de panoramas recouvre l'opposition entre romans plus bourgeois et inspirés à l'époque du modèle britannique et nouvelles plus populaires, et destinées à un public soucieux de lire des textes authentiquement américains, le choix du panorama mobile étant ainsi surdéterminé par des facteurs nationaux (la littérature américaine c'est d'abord des nouvelles) et nationalistes (les panoramas se veulent patriotiques, et ils évoquent des événements de l'histoire essentiellement protestante de la nation). On pourrait évoquer aussi les changements d'échelle qui caractérisent le développement des nouveaux « media » pour voir dans la nouvelle une variété de fiction à échelle réduite.
- 11 Il me semble pourtant que ce qui caractérise le mieux, en fait, le texte de Hawthorne est sa complexité. Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, elle découle d'un parti pris de

simplification qui se décline en élimination de certaines données techniques du spectacle (qui ne sont pas décrites) et en déformation et schématisation de la série impressionnante de paramètres historiques, culturels, sociaux ou esthétiques qui définissaient l'expérience multiforme du panorama, mobile ou non, dans l'authenticité de l'illusion qu'il procurait au lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle, en qui toujours sommeille un spectateur. Si l'analyse du texte et de sa spécificité, notamment dans la construction d'une rhétorique et d'une stylistique de la visualisation textuelle, constituent bien l'horizon du présent travail, je serai d'abord amené à préciser le statut du panorama.

- 12 Ce statut est difficile à saisir : comme la littérature critique le souligne à l'envi, il se situe à la croisée des notions quasi-antithétiques d'imaginaire et de mécanisme. De la construction d'appareils destinés à la production d'images, dont la nature matérielle est connue du spectateur, découle la nécessité concomitante d'occulter la nature de ces images par et pour l'imagination qui en est l'instance de réception idéale alors qu'elle n'en est pas productrice. La (re-)production optique et mécanique d'entités imaginaires, typique du XIX<sup>e</sup> siècle, renverse une situation séculaire dans laquelle la faculté d'imagination était réputée générer par elle-même êtres chimériques ou créatures monstrueuses, pays de cocagne ou paysages fantastiques dont l'existence n'était attestée par aucune carte. Lorsque, par des moyens empiriquement ou scientifiquement descriptibles et extérieurs au domaine de l'esprit, on parvient à tromper les sens et singulièrement celui de la vue, toute une épistémologie de l'imaginaire s'en trouve contestée. La possibilité d'avoir un accès à volonté, contrôlé par des dispositifs optiques ou des artifices mécaniques, au règne de l'imaginaire conduit à une banalisation de celui-ci. Une trivialisation à grande échelle le guette, qu'il faut bien veiller à contrecarrer pour continuer d'exploiter les « prestiges de l'image » dans le régime imaginaire qui est le sien.
- 13 Des variantes de ce dilemme se trouvent dans maints textes de Hawthorne, pour qui la matérialisation de l'imaginaire est à la fois une ressource et l'objet d'une réticence constante : le papillon mécanique de « The Artist of the Beautiful », le faune de marbre qui semble prendre vie en la personne d'un jeune noble italien un peu fruste, ce sont des exemples parmi d'autres d'un défi que l'imagination devrait pouvoir relever en se ménageant un domaine propre. Elle y parvient difficilement. Pour des raisons quasi-politiques d'allégeance concomitante à l'imaginaire et à la démocratie, Hawthorne dénonce souvent l'imagination solitaire comme asociale, mais ne méconnaît pas (comme en témoigne une ironie fréquente) le risque encouru et le prix à payer si des succédanés mécaniques interviennent pour suppléer à l'imagination d'un sujet. La reconstitution de l'expérience des premiers habitants de Naumkeag prétend ainsi en appeler à l'imagination du lecteur/spectateur pour le mettre en présence du passé, mais ne lui laisse pas oublier l'emprise sur le spectacle du dispositif mécanique primitif animant le panorama mobile, en conjonction, il est vrai, avec d'autres procédés plus subtils qui rappellent plutôt le Diorama de Daguerre.
- 14 Pour autant, en organisant son texte sur le canevas d'une rencontre, compromettante pour l'imaginaire, avec une forme alors répandue de spectacle populaire, il n'est pas certain que Hawthorne ait opposé une résistance frontale aux « nouvelles technologies » du spectacle caractéristiques de son époque. Son propos, décidément oblique mais qu'on pourrait, s'il le fallait, résumer de façon un peu abrupte, aura consisté à accompagner le mouvement de l'histoire en gageant la lecture contemporaine et ultérieure de son texte sur l'effet d'esthétisation qui découle de l'inévitable désœuvrement des dispositifs mécaniques et optiques alors d'actualité. Par le seul effet du temps, les puritains ont été

renvoyés au passé, comme l'auront été aussi les moyens techniques de visualisation picturaux, graphiques, optiques ou mécaniques que le XIX<sup>e</sup> siècle se sera donnés pour se les représenter. Le même « mouvement » que celui qui fait l'histoire va donc permettre de verser au compte d'un imaginaire du passé aussi bien l'époque représentée que les moyens de sa représentation à une époque ultérieure.

- 15 A ce stade initial de la réflexion, on ne poussera pas le goût du paradoxe ou de l'anachronisme jusqu'à dire, en accusant le trait, que le texte de Hawthorne décrit comme frappées d'obsolescence programmée les techniques de figuration imaginaire de son temps. En revanche, on s'interrogera sur ce que Hawthorne a bien pu tirer pour ses besoins propres des conditions de fonctionnement d'un divertissement de masse qui appartient aujourd'hui à la catégorie des « dead media».
- 16 Bien qu'une partie de la critique y voie traditionnellement une forme de paléo-cinéma, et depuis peu un ancêtre des actuels procédés de réalité virtuelle, le panorama, dans les diverses acceptions du terme, est plutôt (dans la perspective que me semble ouvrir la transposition en texte de son principe de fonctionnement) le dinosaure du spectacle audiovisuel<sup>3</sup>. Son extinction est récente il est vrai, d'où la tentation d'une généalogie tant le devancier semble encore proche, et on sait qu'il a suscité, jusque très tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle, l'engouement continu du public, preuve sans doute d'une efficacité déjà actuelle. Mais, dans le texte de Hawthorne, cet engouement appartient déjà, d'une certaine façon, au passé. Les spectateurs protestent : les images des puritains sont grossières, le passé ainsi reconstitué ne fait pas illusion. Ce n'est pas dans sa « nouveauté » ou sa « modernité », dans ce qu'il anticipe, mais dans ce qu'il comporte de déjà dépassé (y compris techniquement) que le panorama suscite l'intérêt du lecteur alors qu'il déçoit le spectateur. En effet, lorsqu'un texte prend modèle sur un spectacle pour se donner à lire, le régime de la lecture tend à rattraper celui du spectacle et se substitue à lui. Or un texte demeure par nature disponible à la lecture quand le spectacle qu'il évoque a sombré dans l'oubli. Le spectateur et le spectacle n'existent qu'en présence simultanée l'un de l'autre, alors que la mise en présence réciproque du texte et du lecteur repose sur un acte de lecture qui peut être infiniment différé et indéfiniment réitéré. La lecture a une historicité propre. Mais le type et le degré d'attention requis du lecteur sont également fonction du degré de « présence » du panorama, de la précision descriptive que lui confère l'instance narrative. A cet égard, le texte parle, pour caractériser non plus l'objet exposé mais son mode d'exposition, de « shifting panorama ». Dans l'un des sens que l'on peut lui donner, cette expression indique une labilité génératrice d'approximation, approximation néanmoins efficace (« exceedingly effective method ») et parfaitement adéquate à son objet parce qu'elle doit ce qu'elle a d'instable, voire d'insaisissable, à la parenté entre le mouvement des images du panorama et l'idée d'une « marche du temps ». Le défilement des images du passé vers le présent, qui met en abîme le statut à venir de tout présent comme matériau dont est fait le passé, importe plus que le détail réaliste et la stase descriptive. Rien ne semble plus étranger à ce texte panoramique qu'un arrêt prolongé sur image. Où l'on voit la dynamique du panorama venir s'imposer à la lecture après que la lecture l'ait soumis à ses impératifs.
- 17 Aussi, en fonction de ces caractéristiques attendues de la lecture, le scrupule historique n'est-il pas le point fort du texte, qui ne cherche pas à satisfaire des attentes ou des exigences d'exactitude. On peut annoncer d'ores et déjà, en espérant le montrer plus en détail par la suite, qu'il n'a jamais existé de panorama qui serait le pendant dans l'histoire réelle de celui envisagé ici par Hawthorne. Rien de ce que l'on sait de la teneur des



panoramas, dans les diverses formes qu'ils ont pris au XIX<sup>e</sup> siècle, ne ressemble vraiment à ce que Hawthorne décrit dans son texte, qui d'une certaine façon désavoue le témoignage de l'expérience qu'il invoque. Je ne tenterai donc pas ici de chercher des sources mais de rapprocher des modalités d'exposition. Pour ce faire, je serai dans un premier temps amené à décrire les moyens techniques mis en œuvre pour produire les diverses sortes d'images qu'on appelle panoramiques, même si (et peut-être parce que) le texte de Hawthorne nous dit en fin de compte peu de choses sur les rouages de cet imaginaire mécanisé. Je montrerai ensuite comment le texte adopte ou feint d'adopter le mode d'existence du panorama mobile pour mieux interroger les moyens de production de l'illusion de totalité qui est sa raison d'être.

Les outils de l'imaginaire

- 18 Un peu plus d'un siècle avant le cinéma, les spectacles du type « panorama » ont fait appel à des techniques et à des outils de production d'images qui relevaient autant de l'art (notamment la peinture) que de l'industrie, parce qu'ils impliquaient la construction de bâtiments *ad hoc*, la mise en œuvre de savoirs techniques essentiellement empruntés au domaine du décor de théâtre et un apport de capitaux parfois considérables pour financer des installations appropriées. Certaines des formes premières (on pense notamment à l'entreprise internationale de Daguerre et Bouton) et presque toutes les formes plus tardives d'exploitation d'images de grandes dimensions, dont les panoramas, seront assises sur des sociétés par actions à capitaux internationaux, notamment dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces entreprises, souvent basées en Belgique, apporteront la mise de fonds nécessaire à la construction de panoramas consacrés, pour bon nombre d'entre eux, à la perpétuation du souvenir et à la commémoration de batailles marquantes. La Guerre Civile américaine suscitera l'édification, avec le concours du Français Paul Philipoteaux, du panorama (toujours debout) de la bataille de Gettysburg (Holzer, Thomas) tandis que l'Allemagne encouragera, de façon quasi-officielle, la construction d'un panorama (aujourd'hui détruit) de la bataille de Sedan, dont sera chargé le peintre attitré de la cour de Prusse Anton von Werner<sup>4</sup>. Nous arrêterons là notre énumération pour constater que ce genre de structure, où s'imbriquent en un nœud inextricable l'art officiel, la finance, la politique et le sentiment patriotique, n'est pas encore en place, du moins pas aussi nettement, pas avec cette ampleur ni tout à fait sous cette forme, dans la première moitié du siècle. Avant les années 1860, le panorama n'est en général pas encore une institution. La signification du terme englobe des pratiques et des réalités physiques assez variées, ainsi qu'un outillage technique spécialisé, aux allures souvent primitives, mais dont l'effet sur les spectateurs est néanmoins puissant et attesté<sup>5</sup>.
- 19 Le texte de Hawthorne reflète cette indécision des commencements : on y trouve mêlées dès la première page des références à trois types de spectacles, dont deux relevant directement des diverses acceptions du terme « panorama ». Le présentateur est quant à lui assez peu précis sur le type de spectacle dont il s'agit : il parle d'une façon délibérément évasive (puisqu'il ne s'agit pas de légitimer ce que l'on veut désavouer) de « a certain type of pictorial exhibition » dans lequel un lecteur familier des formes de spectacle de l'époque aurait eu du mal à ne pas reconnaître : a) un dispositif mécanique de défilement d'images fixes qui est celui du panorama mobile, b) un spectacle de marionnettes (animées ?) avec personnages tridimensionnels en costumes et c) un diorama avec des effets d'éclairage pour indiquer un passage du jour à la nuit ou un



changement de saison, le tout accompagné, comme il se doit à l'époque, par le commentaire d'un présentateur.

- 20 Le point b), la présence de personnages figurés par des poupées ou peut-être des silhouettes, n'est pas une donnée courante, et elle ne nous retiendra pas ici ; par contre les éléments a) et c) renvoient aux pratiques artistiques de l'époque, liées à la création et à la composition des images des « panoramas ». Mais ici le mot « panorama » ne désigne pas en fait l'une ou l'autre de ces images qui ont toutes en commun d'être des images topographiques, des représentations figuratives voire hyperfiguratives de l'espace, d'un lieu, d'une ville, d'un site (généralement célèbre comme celui d'une bataille navale ou terrestre) ou d'un paysage ; bref, « a painting which represents a view of any country, city or other natural objects, as they appear to a person standing in any situation and turning quite round » (cité dans Sandweiss, 55). Ces panoramas sont composés d'une image topographique fixe et unique de très grande dimension (plusieurs milliers de mètres carrés pour certains : on les appelle alors panoramas proprement dits) qui embrasse une vaste étendue avec un horizon jusqu'à 360° à partir d'un point fixe. Dans le texte de Hawthorne, il est question non d'une seule image de ce genre mais d'une suite continue d'images qui, montées sur deux rouleaux dont l'un sert de bobine réceptrice, sont déroulées au moyen d'un dispositif à manivelle devant un parterre de spectateurs immobiles installés dans une salle (on parle alors de panorama mobile). Quant aux effets d'éclairage mentionnés initialement et ultérieurement dans le cours du texte, ils sont eux inspirés du diorama, qui est, du moins à l'origine, une variante perfectionnée du panorama fixe. Les promoteurs des panoramas mobiles essaieront, avec des résultats contrastés, d'introduire dans leur spectacle des procédés techniques inspirés du diorama.
- 21 Comme on le voit, le vocabulaire employé à l'époque peut susciter aujourd'hui la confusion entre les deux types de panorama ; mais les conséquences de l'emploi d'un même mot pour désigner deux types de spectacles distincts dans les modalités de leur exécution ne semblent pas avoir gêné les contemporains, qui, notamment aux Etats-Unis, et pour des raisons qui apparaîtront bientôt, connaissaient surtout le panorama mobile, beaucoup plus diffusé et beaucoup plus populaire que le véritable panorama à image unique et fixe. Si le premier fut appelé très tôt « panorama péristréphique » pour le distinguer du panorama fixe à 360° visible dans une rotonde, très souvent on se dispensa de préciser, car ce dont on parlait allait généralement de soi, du moins en contexte et à l'époque. Pour ne rien arranger, on dénomma aussi « dioramas » les panoramas mobiles dès l'instant où, intégrés à des spectacles, ils étaient accompagnés de divers effets sonores ou lumineux (canonnades pour les batailles, orages, effets de nuit et éclairages plus ou moins ingénieusement réalisés pour les éruptions volcaniques, etc.). Mais le spectateur de l'époque savait d'avance si le panorama qu'il allait voir était une peinture ou une image animée ou mobile, parce que l'on abritait les panoramas fixes dans des rotondes, bâtiments servant de salle de spectacle, spécialement conçus et construits à cet effet : les dimensions des toiles fixes ne facilitaient pas les expositions itinérantes, même si les déplacements d'une salle à une autre (essentiellement pour des raisons de rentabilité) furent très tôt envisagés et effectués.

Le panorama fixe

- 22 Les panoramas fixes, les premiers chronologiquement à porter ce nom, sont fondamentalement des images topographiques fixes de très grandes dimension peintes sur des toiles gigantesques. Pour les abriter, il fallut construire des bâtiments spéciaux appelés généralement « rotondes » afin que l'effet d'espace englobé depuis un point

élevé — sommet d'une montagne ou d'un clocher — pût être apprécié et commercialement exploité au maximum des possibilités. La chose a existé avant le mot (on trouve des vues de villes de très grande ampleur dès le XVII<sup>e</sup> siècle). Mais le mot dans l'acception qu'il a au début du XIX<sup>e</sup> siècle fut employé pour la première fois le 10 janvier 1791 par celui qui est considéré comme l'inventeur de cette forme d'art populaire, l'Anglais Robert Barker. Il exposa à Londres cette même année un panorama de la ville, vue depuis les toits des Albion Mills<sup>6</sup>. Né en Irlande, il avait commencé sa carrière de panoramiste en brevetant cette invention en 1787, et l'avait mise en œuvre en 1788 en présentant au public d'Edimbourg une vue à 360° de la capitale de l'Ecosse. Cette « nature à coup d'œil » (selon la formule de Barker, en français dans le texte) ou « vue qui embrasse tout » (selon l'étymologie) eut un certain succès auprès du public de l'époque même si elle était présentée dans des conditions peu satisfaisantes. Après son essai à demi réussi à Edimbourg, Barker s'attaqua à Londres. Il installa sa toile de 7,60 m environ (dimensions encore relativement modestes au regard de ce qui suivra) dans une espèce d'abri improvisé construit derrière son domicile du 28 Castle Street (aujourd'hui Charing Cross Road) et le succès vint. Il fut aussi financier et son ampleur permit à Barker, qui continua d'exploiter en parallèle le site originel de Castle Street, de faire construire non loin de là, à Leicester Square, en 1793 une rotonde tout spécialement destinée à l'exposition de toiles du même type, mais plus grandes encore. La « panoramania » gagna du terrain et cet engouement du public pour le nouveau spectacle suscita une concurrence dès qu'expira le brevet qui protégeait pour quinze ans l'invention de Barker. Les panoramas se multiplièrent, et, ultérieurement, leurs dimensions se standardisèrent pour que les toiles puissent être installées dans d'autres rotondes que celle où elles avaient été présentées : en gros, une hauteur de 50 pieds sur une longueur de 400, soit environ 15 mètres à la verticale sur 130 mètres à l'horizontale, ce qui est considérable. Plusieurs autres rotondes furent construites à Londres même, dont la plus connue est le Colosseum, bâtiment polygonal à seize côtés de style dorique édifié entre 1824 et 1826 dans l'angle sud-est de Regent's Park (alors nouvellement créé) sur les plans de l'architecte Decimus Burton<sup>7</sup> pour abriter le panorama de Thomas Hornor intitulé « View of London and the surrounding country taken with mathematical accuracy from an observatory purposely erected over the cross of St Paul's cathedral » ; l'observateur accédait par un escalier en colimaçon à une plate-forme surélevée équipée d'une balustrade reproduisant celle du lanterneau de St Paul ; des écrans en cuivre reproduisaient le toit de la cathédrale et dissimulaient en même temps le couloir d'accès à la tour supportant la plate-forme ; il y avait même des longues-vues fixées aux piliers pour permettre d'admirer les détails de plus près<sup>8</sup>.

- 23 Ce type de spectacle se diffusa progressivement en Europe continentale et aux Etats-Unis. Les deux sont d'ailleurs liés, car c'est un Américain, Robert Fulton, plus connu pour ses talents de mécanicien et comme inventeur du sous-marin, qui importa en France l'un des premiers panoramas. A l'imitation de Barker en Angleterre, il se réserva le monopole d'exploitation de l'idée par un brevet en date du 26 avril 1799 : « Description explicative du panorama ou tableau circulaire et sans borne ou manière de dessiner, peindre et exhiber un tableau circulaire ». Venu en France pour vendre au gouvernement son projet de sous-marin, Fulton s'avisait que la législation française de l'époque permettait d'obtenir pour dix ans l'exploitation exclusive d'un procédé dont on n'était pas nécessairement l'inventeur ou le découvreur. Il s'assura ainsi, en collaboration avec le poète et homme d'affaires Joel Barlow, l'exclusivité pour la France du développement du panorama et fit ériger Boulevard Montmartre une rotonde où il exposa un panorama de Paris peint par

Pierre Prévost et d'autres. Une deuxième rotonde fut construite ultérieurement (c'est entre ces deux rotondes que débouchait le Passage des Panoramas qui existe encore aujourd'hui) et une troisième s'y ajouta bientôt pour pouvoir multiplier les séances, car le système de changement des décors imaginé par Fulton ne fonctionnait pas. D'autres rotondes concurrentes dont celle de Daguerre furent construites ultérieurement, certaines le seront plus tard sur les Champs-Élysées, dont une de grande dimension sous le second empire par l'architecte franco-allemand Jacques-Ignace Hittorf (auteur également des plans de la Gare du Nord). Mais revenons à Fulton, qui rencontra à Paris un peintre américain, John Vanderlyn. Ce dernier s'y était installé pour étudier la peinture. Une fois de retour au pays, il réalisa en 1818-1819 le premier panorama peint dans le nouveau monde : « Panoramic View of the Palace and Gardens of Versailles », qu'il exposa, avec des fortunes diverses, jusqu'en 1850 dans diverses villes des États-Unis et du Canada. Il se trouve aujourd'hui au Metropolitan Museum<sup>9</sup>. Les premiers panoramas connus aux États-Unis furent néanmoins importés d'Angleterre ; le premier (présenté selon Oettermann en 1795) fut même un plagiat grossier de celui de Barker. John Vanderlyn joua ce rôle d'importateur de panoramas européens, mais les vues circulaires de Paris, Genève ou Amsterdam qu'il exposa ne déchaînèrent pas l'enthousiasme du public. Vanderlyn n'avait pas le sens des affaires d'un Fulton, ni celui de Frederic Catherwood qui devint le principal entrepreneur de panoramas du pays, et le premier à réussir sur ce marché où Vanderlyn avait essuyé un semi-échec. Catherwood édifia une rotonde à New York en 1838, et le choix des deux premières toiles panoramiques qu'il exposa — les Chutes du Niagara et Jerusalem — montre assez bien qu'il avait compris l'intérêt de s'appuyer sur les icônes les plus convenues tout en chatouillant la fibre nationaliste, tandis qu'il flattait le protestantisme d'une majorité de la population : les associations avec des lieux réputés pour leur sublimité canonique ou connus pour leur rapports avec la Bible offraient certaines garanties de susciter un intérêt dans le public<sup>10</sup>. Cependant, les spectacles qui eurent le plus de succès ne furent pas les panoramas fixes, mais les panoramas mobiles, surtout lorsqu'ils furent combinés avec toutes sortes de procédés illusionnistes inspirés à la fois de l'Eidophysikon de Louthembourg (dont nous parlerons plus bas) et des procédés plus récents du diorama de Daguerre.

#### Le Diorama de Daguerre

- 24 Le Diorama<sup>11</sup> était un spectacle à image fixe : il relevait donc du premier type, du moins dans la forme qu'il prit aux mains de son créateur, le Français Jacques Louis Mandé Daguerre, plus connu comme inventeur (en 1839) du daguerréotype que comme entrepreneur de spectacles. L'invention et l'exploitation du Diorama firent pourtant la fortune de Daguerre, lui donnant l'aisance nécessaire au financement des recherches tâtonnantes sur la fixation de l'image déjà entreprises par Niepce au fond de son obscur laboratoire de Chalon-sur-Saône. Daguerre obtint communication des travaux de Niepce en signant avec lui un contrat d'association. Sa première profession connue, après qu'il eût quitté sa ville natale pour s'installer à Paris en 1804, consistait à peindre des décors de théâtre. Il fit son apprentissage auprès du peintre Ignace Degotti, chef-décorateur à l'Opéra de Paris de 1805 à 1808 et de 1815 à 1822, dont il devint l'élève puis l'assistant. En 1816, Daguerre fut engagé comme chef-décorateur du théâtre de l'Arnbigu Comique, salle du Boulevard du Crime où l'on jouait d'effroyables mélodrames. Il acquit la réputation d'être l'un des meilleurs peintres de décor de son époque. La presse éreintait souvent les productions de ce genre, mais recommandait au public la scénographie lorsque Daguerre l'avait réalisée.

- 25 En 1822, pour des raisons mal éclaircies, il abandonna le monde du théâtre et fit construire le Diorama sur un emplacement situé 4 Rue Sanson (derrière l'actuelle Place de la République)<sup>12</sup>. Cette invention, qu'il avait fait breveter, était une grande scène de théâtre, mais un théâtre sans acteurs où le décor tenait la vedette. Il s'agissait en effet d'un gigantesque décor animé, comparable au panorama par ses dimensions conséquentes. La salle montée sur pivot accueillait trois cents personnes avec un recul de 13 mètres en face d'une toile de 14 mètres de haut et 22 mètres de large. Le Diorama se distinguait du panorama par l'absence de vision circulaire. Les sujets du Diorama étaient à l'origine des paysages ou des architectures. Ultérieurement, on y vit représenter divers événements plus ou moins catastrophiques, avalanches, glissements de terrain ou cataclysmes mythiques comme le Déluge. On pouvait y assister de son fauteuil sans y prendre part ni courir de risque, comme on pouvait visiter des vallées lointaines sans subir les dangers ni éprouver les fatigues du voyage. Ces avantages en matière d'ubiquité furent soulignés non parfois sans ironie par la presse du temps. D'autres raffinements vinrent s'ajouter par la suite, qui introduisirent une dimension temporelle dans le spectacle, où le temps jouait en raccourci. Les Dioramas de deuxième génération, dits « Dioramas à double effet », permirent en effet de faire passer un lieu de la nuit au jour ou vice versa grâce à une technique qui permettait d'obtenir deux images, une sur chacune des deux faces de la toile. Le contrôle de l'éclairage permettait de laisser apparaître l'une ou l'autre selon les besoins. La Messe de Minuit à St Etienne du Mont est demeurée célèbre : l'église vide était peu à peu envahie par l'obscurité à mesure que la nuit tombait. Elle apparaissait ensuite avec les cierges allumés et les fidèles rassemblés pour assister à la cérémonie.
- 26 Le diorama conçu par Daguerre était un divertissement de luxe, et d'une haute technicité. Les séances coûtaient cher. Daguerre ne permit jamais que le prix descende en dessous de deux francs, hors de portée d'un ouvrier de l'époque dont cette somme dépassait parfois le salaire journalier. Le public, toutefois, en avait pour son argent. La séance était double ; deux toiles étaient présentées, chaque présentation durant environ un quart d'heure. Pour passer de la première à la deuxième, ce n'était pas le décor que l'on changeait : la salle pivotait pour se positionner face au nouveau décor. Le spectateur était en quelque sorte mu et transporté par le mécanisme de la machine à faire voir. L'effet des spectacles, selon les témoignages de l'époque, était saisissant, même s'il nous est impossible d'en juger aujourd'hui. Le Diorama de Daguerre brûla en 1839<sup>13</sup>, à l'instar de nombreuses autres rotondes (qui connurent le même sort) : celle de son associé Bouton disparut dans les flammes en 1848. Pour cette raison aucun diorama original n'a été conservé<sup>14</sup>, et peu de panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle subsistent de nos jours.
- 27 L'intérêt principal du diorama semble avoir résidé dans la possibilité de créer des effets changeants d'atmosphère (brumes, brouillard, tempête, éclairs, chutes de neige) et de faire passer progressivement l'image du jour à la nuit. Grâce à un dispositif d'éclairage zénithal (des verrières installées sur le toit étaient ouvertes ou obturées selon le besoin) que Daguerre perfectionna à l'extrême au cours du temps, le spectateur, dans la version ultime du Diorama, ne voyait pas la même chose selon que la lumière provenait du devant ou du derrière de la toile qui était peinte sur ses deux faces. Lorsqu'on l'illuminait de derrière, une scène différente apparaissait par transparence. Ces variations d'éclairage, et la très grande minutie qui présidait à la réalisation des décors, remarquables pour la finesse des détails, constituaient les principaux attraits du Diorama. L'emploi de filtres

colorés permettait en outre des variations très fines de l'ambiance ; des effets de mouvement (de l'eau ou des nuages) s'ajoutaient à ce réalisme atmosphérique.

- 28 Il semble, si l'on en croit Heinz Buddemeier (Buddemeier, 37 sq), que l'introduction du mouvement dans la représentation de la nature donnait au diorama un avantage décisif sur le panorama, qui offrait une image certes vaste et ininterrompue mais fixe et inerte. Vers 1830, Daguerre, dans une mauvaise passe financière après les journées révolutionnaires de juillet, voulut concurrencer les panoramas qui redoublaient alors d'efforts et d'ingéniosité pour qu'il devienne impossible aux spectateurs de discerner la limite entre l'illusionisme de la peinture et la plate-forme d'observation d'où ils contemplaient le paysage peint. On vit ainsi le panoramiste Langlois racheter le château arrière d'un navire de la marine française, le Scipion, pour en faire la plate-forme de son panorama de la bataille de Navarin, à laquelle ce navire avait d'ailleurs pris part. Pour n'être pas en reste, Daguerre agrémenta son nouveau diorama de la vue du Mont-Blanc d'un véritable chalet suisse importé à grands frais, ne négligeant par ailleurs aucun raffinement en matière de détail « réaliste » : il planta des arbres et transporta sur scène une chèvre vivante qui broutait son carré d'herbe au son des cors alpins. Rien ne manquait, pas même une chorale de vigoureux montagnards qui entonnait des airs traditionnels helvétiques.
- 29 Cette débauche d'accessoires, à la limite du kitsch et par trop théâtrale, semble bien n'avoir conquis le public ni du panorama ni du Diorama (on en est certain dans ce dernier cas), car les deux entrepreneurs revinrent pour les spectacles suivants aux formules les plus traditionnelles en la matière. Le public s'enthousiasma derechef pour le Diorama lorsque Daguerre élimina tout ce qui rappelait le théâtre et parvint à une sophistication sans précédent des mouvements (l'eau et les feuilles des arbres semblaient bouger) et des effets lumineux (la nuit tombant progressivement) dans sa figuration de la ville et du port de Gand en 1834. Le diorama était alors parvenu à son apogée : ce n'était plus ni du théâtre ni de la peinture, mais un médium en soi qui avait mobilisé ses ressources techniques au service d'un imaginaire. Le spectacle faisait oublier à la fois la machinerie qui l'engendrait et le peu de réalité de ce qu'elle permettait de figurer sur un mode cette fois antimimétique, à rebours des solutions mixtes, mêlant décors peints et objets réels, qui rappelaient par trop au spectateur que l'illusion dont il pouvait jouir naissait de l'artifice d'une improbable rencontre. Assimilable par sa disposition, comme nous le rappelle Heinz Buddemeier, à ce qu'on appelait au dix-huitième siècle une boîte d'optique, dont il serait une version hypertrophiée et colossale, le Diorama avait permis d'installer le spectateur à l'intérieur de l'espace auquel la minuscule boîte d'optique<sup>15</sup> donnait accès de l'extérieur. Passant du minuscule au gigantesque, le volume démultiplié de la boîte d'optique avait permis d'intégrer le spectateur à la machinerie du spectacle<sup>16</sup>. Ce changement d'échelle semblait ainsi induire l'instrumentalisation du spectateur. L'illusion — fascinante — d'une réalité fomentée sous les yeux même des spectateurs augmente à mesure que s'accroît la coupure avec l'extérieur ; l'auteur du spectacle n'est plus peintre mais ingénieur, il fait advenir le jour et la nuit (comme prétend le faire, on le verra, le présentateur dans le texte de Hawthorne). Comme l'écrit Patrice Thompson, « le diorama romantique inclut l'ordre des spectateurs dans l'univers machinique, créant ainsi un imaginaire autonome et totalisant, coupant toute référence à notre environnement naturel : d'où son effet poétique » (Thompson, 63).

L'Eidophysikon

- 30 Si Daguerre introduisit le mouvement ou plus exactement l'animation dans les images fixes par l'utilisation savante de la lumière, ou si l'on veut l'imitation de l'action des éléments de la nature dans un art s'apparentant au départ à la peinture, la paternité de l'idée, sinon celle des solutions techniques les plus adéquates, revient à un autre praticien du décor de théâtre, Philippe de Loutherbourg, né à Strasbourg en 1740 et devenu chef-décorateur du Théâtre-Royal de Drury Lane dans les années 1770 : il créa avec son Eidophysikon l'une des premières véritable machine à spectacle total. L'Eidophysikon est l'ancêtre à la fois du Diorama de Daguerre et des panoramas mobiles à effets appelés aussi dioramas par abus ou extension. En effet les images de l'Eidophysikon étaient montées sur rouleaux comme le seront ultérieurement celles des « panoramas mobiles ». La première séance de l'Eidophysikon eut lieu au domicile même de l'artiste, situé dans Lisle Street près de Leicester Square, le 26 février 1781. Elle comportait cinq scènes ; la première était « Aurora, or the Effects of Dawn, with a view of London from Greenwich Park », et la séance se terminait sur « A Storm at Sea » (les avalanches en montagne, scènes de tempête, phénomènes atmosphériques et autres déchaînements de la nature étaient une des spécialités de Loutherbourg). Un dessin d'époque (aujourd'hui au British Museum<sup>17</sup>) reproduit l'un des cinq tableaux du spectacle, « Satan Arraying His Troops on the Banks of a Fiery Lake, with the Raising of the Palace of Pandemonium ». Les effets sonores étaient particulièrement soignés, avec grondements de tonnerre, mugissements d'esprits infernaux et autres bruits surnaturels. L'ensemble du spectacle était accompagné au clavecin par Michael Arne, fils d'un célèbre compositeur de l'époque. Ce sont surtout les effets lumineux qui impressionnaient l'assistance. Comme Daguerre ultérieurement, Loutherbourg utilisa des procédés inventés à l'origine pour les mises en scène auxquelles il travaillait, notamment des filtres lumineux montés sur des lampes à huile situées derrière le proscénium pour suggérer le lever du soleil, les éclairs d'un orage, le scintillement fuligineux des torches ou le rougeoiement intensément démoniaque d'un lac de feu.
- 31 Toutefois, les dimensions de l'Eidophysikon étaient restreintes. La scène ou le tableau — on ne sait comment nommer l'espace du spectacle — ne dépassait pas six pieds de large et huit pieds en profondeur pour loger la machinerie. Rien à voir avec les dimensions du futur diorama de Daguerre, qui est en somme un Eidophysikon géant ayant retrouvé et même dépassé les dimensions d'un espace scénique : les toiles, gigantesques, mesurèrent dès le départ 14 mètres de haut par 22 mètres de large. Ici encore, on constate dans l'instauration d'un espace producteur d'imaginaire les effets ou les conséquences d'une série de changements d'échelle. L'Eidophysikon est quant à lui un théâtre en réduction, théâtre lilliputien devenu tableau animé où les décors constituent le principal du spectacle. Il s'agit plus précisément d'un hybride de tableau et de scène de théâtre, celle-ci étant miniaturisée pour se réduire aux dimensions d'un cadre. Des imitateurs lancèrent des spectacles similaires à Londres, mais peut-être aussi, très tôt, aux Etats-Unis où, dès 1785, Charles Wilson Peale, fondateur d'une célèbre dynastie de peintres d'outre-Atlantique, présentait à Philadelphie un spectacle intitulé « Perspective Views with Changeable Effects or Nature Delineated and in Motion », au titre suggestif mais dont on ne sait pas grand chose. L'Eidophysikon avait un autre point commun avec le Diorama, le prix d'entrée. Il était élevé ; Loutherbourg tenait à une clientèle choisie qui se pressait dans une salle inconfortable équipée de bancs sans dossiers. La demande socialement constituée d'imaginaire, qui investit en priorité les domaines du visuel et de



l'auditif, se gardait ainsi du contact avec le vulgaire, comme les deux sens de la vue et de l'ouïe qui trouvent leur satisfaction en maintenant leurs objets à distance.

Les panoramas mobiles dits « dioramas » : transparents et décors

- 32 S'il est question d'effets du type de ceux produits par les dioramas ou l'Eidophysikon dans le texte de Hawthorne, on peut penser que, réalisés avec des moyens plus modestes, plus rudimentaires ou beaucoup moins recherchés, ils étaient à la portée d'entrepreneurs de spectacles qui ne pouvaient espérer réaliser des trucages aussi extraordinaires que ceux de Daguerre, lorsqu'ils déroulaient, pour le public mêlé des Athéneums et autres salles de réunion des provinces, leurs longs calicots illustrés de suites d'images. On serait en droit d'attribuer à un échec de l'illusion ainsi produite l'insatisfaction manifestée à plusieurs reprises par le spectateur critique dans le cours de la nouvelle, où il est très évidemment question d'un panorama mobile. Aux yeux de cet individu, le décor semble manquer de réalisme. Pourtant, il n'y a pas de rapport direct entre l'utilisation de moyens techniques perfectionnés et la satisfaction du public : dans la réalité, les spectacles de ce genre étaient en général à la hauteur des attentes de leur public. Les moyens déployés n'étaient pourtant pas ceux d'un diorama à la Daguerre, dont l'introduction aux Etats-Unis fut tardive : le premier du genre n'ouvrit à New York qu'en 1840. Ce type de diorama resta marginal, et ce que l'on entend par le terme, ou par celui de panorama renvoie à un autre type d'appareillage, non pas fixe mais à la fois mobile et itinérant. De quoi s'agissait-il ?
- 33 Contrairement aux panoramas fixes pour lesquels il fallait construire des bâtiments spécialement adaptés afin de les installer à demeure, les panoramas mobiles pouvaient être transportés. Ils étaient même conçus au départ pour voyager facilement. Certains furent miniaturisés au point de tenir dans une petite boîte cylindrique. La longueur des panoramas mobiles était assez considérable mais leur hauteur réduite leur autorisait l'accès à des salles de dimensions ordinaires où ils étaient installés sur une scène lorsque leurs exploitants organisaient des tournées. Il en circula de nombreux aux Etats-Unis. Ils atteignirent des lieux même reculés et Hawthorne, au chapitre 23 de *The Blithedale Romance*, intitulé « A Village Hall », décrit, à travers l'œil sceptique et presque goguenard de Miles Coverdale, l'une de ces salles de Lycéum, sorte de salle polyvalente communale (« this many-purposed hall ») susceptible d'accueillir indifféremment un conférencier de passage, un ministre prêchant le réarmement moral, le ventriloque de service, le prestidigitateur thaumaturge, la séance d'un diorama célèbre de la bataille de Bunker Hill ou celle d'un panorama mobile représentant les longues fortifications de la Grande Muraille de Chine — sujet de choix pour ce genre de spectacle.
- 34 Tant en Angleterre qu'aux Etats-Unis, les panoramas mobiles furent plus nombreux et drainèrent un public beaucoup plus populaire que les dioramas et les rotondes. Les investissements en bâtiments et matériel n'étaient, il est vrai, pas du même ordre, et les prix d'entrée s'en ressentaient. Par ailleurs, les panoramas et dioramas fixes étaient nécessairement implantés dans de grandes villes, alors que les panoramas mobiles autorisaient les tournées à travers tout le pays. En outre, il est significatif que le plus populaire des deux types de panorama soit celui qui n'a pas, semble-t-il d'inventeur bien précis, et n'est pas un procédé breveté. « Semble-t-il » seulement car la paternité de la technique de défilement d'images faisant spectacle pourrait probablement être attribuée au peintre et paysagiste français Louis Carrogis, dit Carmontelle<sup>18</sup>. Topographe militaire pendant la Guerre de Sept Ans, il fut engagé en 1763 comme précepteur du futur Duc d'Orléans, et demeura ultérieurement au service de ce dernier, travaillant pour lui en qualité d'artiste en résidence. Auteur de saynètes et autres impromptus, organisateur des



fêtes et spectacles, il pourvoyait plus généralement aux divertissements de la maison du prince. Dans le cadre de ses fonctions, il inventa une boîte qui permettait de visionner de longues images continues, représentant des parcs où déambulaient des personnages ou encore le paysage tel qu'on l'apercevait lors d'un voyage en berline. Les images, montées sur deux rouleaux selon des modalités décrites plus haut, étaient peintes sur papier translucide et éclairées par derrière. On plaçait la boîte face à une fenêtre, et une fois l'obscurité faite dans la pièce, on actionnait la manivelle. L'inventaire après décès de Carmontelle, établi en 1807 quelques semaines après sa mort, indique qu'il conservait pas moins de onze de ces « transparents » exécutés entre 1783 et 1804. L'idée de peindre sur papier transparent pour pouvoir obtenir une image éclairée par derrière n'avait rien d'original. On employait ce procédé pour la construction de décors dans nombre de spectacles qui se donnaient dans la France d'avant la Révolution. Carmontelle n'était donc pas un pionnier. Il innova pourtant. Probablement sous l'influence des paysages en forme de frise figurant sur des papiers-peints importés de Chine, très en vogue à l'époque, il eut le premier l'idée d'utiliser de longues bandes de papier comme supports d'images et de les faire défiler horizontalement pour représenter un mouvement dans l'espace.

- 35 Etant donné le nombre restreint de spectateurs, et le caractère aristocratique du public auquel s'adressaient les « transparents » de Carmontelle, on ne sait trop si, ni comment, son idée se diffusa, et si c'est bien lui plutôt que Louthembourg qui est véritablement à l'origine d'un genre de spectacle dont, en tout cas, on retrouve un équivalent moins distingué dans les décors utilisés pour les pantomimes de Noël, qui faisaient partie du répertoire de tous les théâtres de Londres<sup>19</sup> dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Le panorama mobile, au départ élément ou composante parmi d'autres d'un spectacle de théâtre, en vint à constituer un spectacle en lui-même. Il semble que le premier à l'avoir ainsi utilisé soit un certain Marshall (ou peut être s'agissait-il de deux frères Marshall), à Edimbourg en 1821 pour présenter un panorama, dit péristrophique, du couronnement de George IV. La toile partit ensuite en tournée dans d'autres villes. On la retrouve à Manchester puis à Londres en 1823, où le spectacle est présenté dans les Great Rooms, non loin de Charing Cross. Ce panorama de 10 000 pieds carrés (soit environ 930 M<sup>2</sup>) comportait quelques 100 000 personnages, répartis en de multiples tableaux qui s'égrénaient au son d'un orgue, avec ponctuation occasionnelle d'une sonnerie de trompette. Ces accompagnements musicaux renforçaient le sentiment du public de revivre l'événement en léger différé. Ils avaient en outre l'avantage pratique de couvrir les bruits intempestifs produits par un mécanisme aux engrenages peu discrets. Les brochures publicitaires vantant le spectacle nous apprennent que la toile fut exécutée sous la supervision attentive de Sir George Nayler, « Clarencieux King at Arms » et responsable de l'album-souvenir officiel commémorant la cérémonie. Marshall mobilisa pour ses panoramas ultérieurs des autorités tout aussi incontestables : Lord Fitzroy Somerset, aide de camp et secrétaire de Wellington pour la bataille de Waterloo, un des rares survivants du terrible naufrage pour le spectacle du Radeau de la Méduse, et des membres d'une expédition dans le Grand Nord (dont un authentique Eskimo) pour le panorama des régions polaires.
- 36 La concurrence, nombreuse et rude, répliqua avec des armes de même nature. Les panoramas mobiles, étalant les mérites de leurs conseillers techniques, rivalisèrent de prétentions à l'exactitude dans leurs publicités. Nombre de peintres et décorateurs de théâtre parmi les plus réputés, comme Clarkson Stanfield, David Roberts (tous deux bientôt peintres reconnus et membres de la Royal Academy<sup>20</sup>) ou Thomas Grieve (qui

resta décorateur) se lancèrent dans l'aventure des panoramas mobiles. Même lorsqu'ils demeuraient des éléments de décor dans des spectacles hybrides tenant à la fois du cirque, du théâtre et du music-hall, ces panoramas en constituaient souvent le principal attrait. Dans les années 1830-1840, se rendre à une séance de ce type était un loisir extrêmement répandu<sup>21</sup>. Les panoramas mobiles ne détrônèrent cependant pas les panoramas en rotonde et les dioramas qui continuèrent leur existence en parallèle, même s'ils paraissent avoir été moins fréquentés que les premiers. Il y avait en réalité deux marchés différents. Daguerre s'en avisa. Avec une épouse d'origine anglaise, et des appuis Outre-Manche, il ouvrit très tôt un diorama à Londres, réplique de celui de Paris, pour le placer sous la houlette de son associé : il attira un public nettement plus bourgeois que les panoramas mobiles toujours fortement liés aux divertissements populaires.

Le panorama mobile aux Etats-Unis

- 37 C'est ainsi que le Diorama daguerrien n'eut jamais aux Etats-Unis un public très large. Lorsque Hawthorne dans *The Blithedale Romance* parle d'un « diorama », il entend par là ce que le public américain connut sous le nom de diorama, et qui correspond à un type de spectacle hybride, sorte de compromis entre un théâtre mécanisé et un tableau animé qui empruntait à l'Eidophysikon déjà mentionné, tout en reprenant sous une forme simplifiée et adaptée certaines trouvailles d'éclairage de Daguerre, et en y ajoutant parfois la présence de personnages, marionnettes, poupées habillées ou mannequins animés, le tout accompagné d'effets sonores et lumineux. C'est le type de spectacle auquel nous avons affaire dans « Main Street ». Le premier spectacle de ce type à être présenté aux Etats-Unis (Avery, Von Plessen) fut curieusement un « Incendie de Moscou » (« The Conflagration of Moscow »). C'était un produit d'importation, œuvre d'un personnage qui a laissé par ailleurs des traces dans la littérature de l'époque, notamment chez Poe, puisqu'il s'agissait de l'Autrichien Johann Nepomuk Maelzel, plus connu pour la perfection de ses automates. Dans le sillage de Maelzel, deux Américains, Minard Lewis et Truman C. Bartholomews, présentèrent bientôt leur panorama « The Battle of Bunker Hill », reconstitution de la plus célèbre bataille de la Révolution Américaine près de Boston en 1775. Le clou du spectacle était un « Incendie de Charlestown » visiblement influencé par l'Incendie de Moscou qui avait rencontré un franc succès. Celui de la transposition américaine ne fut pas moins considérable. Ce panorama fut montré dans tout le pays qu'il parcourut lors d'innombrables tournées entre 1838 et 1859. Il offrait un double attrait, patriotique d'une part (l'histoire nationale était représentée) et technico-réaliste de l'autre (les effets sonores et lumineux passaient pour particulièrement réussis), deux caractéristiques qui feront les beaux jours de bien des panoramas mobiles ultérieurs.

- 38 Vers la fin des années 1840 apparut une variante intéressante du panorama mobile. Jusqu'alors, les panoramas mobiles s'étaient composés en pratique d'une suite de divers tableaux qui se succédaient. Certes, dans ce que l'on conserve des toiles panoramiques d'un Clarkson Stanfield ou d'un David Roberts, le décor topographique qui occupe le support de calicot se déroulait en continu. Mais, dans nombre de panoramas mobiles, les scènes successives étaient discontinues, l'une disparaissant pour que la suivante apparaisse, sans que le passage de l'une à l'autre semble toujours motivé. A supposer même que l'exécution des peintures ait été remarquablement pointilleuse, ce qui est loin d'être certain, la satisfaction du spectateur pâissait bizarrement ou paradoxalement de la mobilité inhérente à ce type de panorama, qui en était à la fois la caractéristique la plus originale et le principal attrait. Sur l'échelle des résultats en matière de discrétion des

moyens techniques du spectacle, celui des panoramas mobiles ne pouvait, compte tenu des limites respectives de chacun des deux types de spectacle, se comparer avec celui, bien plus satisfaisant, obtenu dans les panoramas en rotonde et les Dioramas daguerriens.

39 Il semble que ce soit l'Américain John Banvard <sup>22</sup> qui ait trouvé, sans nécessairement se l'être donné pour but explicite, le moyen de faire oublier au spectateur le déroulement mécanique d'un support matériel qui venait sans cesse rappeler fâcheusement son artificialité. En représentant sous forme de panorama mobile la descente du Mississippi, Père des Eaux, il parvint à donner au spectateur l'impression de se trouver sur le pont d'un vapeur navigant sur le fleuve. Le spectateur contemplant la rive, avait sa place inscrite dans le flux de l'image au lieu de faire face, depuis les ténèbres extérieures de la salle, à une séquence continue d'images mises bout à bout sans autre lien entre elles que celui créé par la dynamique du mouvement ininterrompu de l'appareil. En soi, ce type de panorama mobile n'était pourtant pas une nouveauté outre-Atlantique : l'un des premiers panoramas mobiles présentés aux Etats-Unis avait été celui d'un vapeur sur l'Hudson, « A Trip to Niagara : or Travellers in America », en 1828. Mais Banvard excéda tout ce que l'on avait fait jusqu'alors en termes de longueur de l'image continue : les panoramas de la Tamise de Stanfield ou Roberts faisaient quelques dizaines de mètres ; donné pour avoir une longueur de trois miles, soit plus de cinq kilomètres, le panorama de Banvard mesurait tout de même environ 400 mètres. Dans certaines de ses parties au moins, son panorama avait réussi à donner un sentiment de continuité très convaincant : les longues bandes d'images ininterrompues imitaient la progression d'un navire sur l'eau. Son précurseur en la matière était un architecte-décorateur allemand, Karl Ferdinand Langhans, inventeur en 1831 du Pléorama dont Banvard n'avait peut-être même pas entendu parler mais qui était encore beaucoup plus « réaliste » : en effet, le public était assis sur une plate-forme imitant le pont d'un navire, tandis que défilaient de chaque côté des toiles peintes représentant les rives d'un fleuve (Ce procédé sera repris plusieurs fois, et notamment sous une forme encore perfectionnée avec le Maréorama qui était l'une des attractions de l'Exposition Universelle de Paris en 1900). Banvard testa d'abord son panorama à Louisville, Kentucky. Après l'échec de la première séance, la suivante eut lieu un jour de juin 1846 en présence de capitaines de vapeurs navigant sur le Mississippi. Invités gratuitement pour l'occasion, ils purent attester de l'authenticité des paysages peints par Banvard à partir d'esquisses réalisées par lui lors d'une descente du fleuve quelques années auparavant. Devant le succès, Banvard partit pour l'Est. En neuf mois à l'Amory Hall de Boston, son spectacle attira 250 000 personnes, et quelques temps après 175 000 à New York. C'est toutefois à Londres, où il resta un an à l'Egyptian Hall, qu'il connut son succès le plus phénoménal.

40 A partir de Noël 1848 et pendant l'année 1849, un million de spectateurs se déplacèrent pour le voir. Une séance privée fut organisée à Windsor pour la Reine Victoria et la famille royale. Devant ce succès, marchant dans les traces de Banvard, on vit apparaître des imitateurs et concurrents en nombre, et pas seulement parce qu'il y avait un marché prospère, exploité en pionnier par Banvard. La situation politique de l'époque aux Etats-Unis était un autre facteur favorable : par le choix des sujets représentés, l'industrie du spectacle panoramique apportait une solution, à mi-chemin de l'esthétique et de l'imaginaire, aux conflits latents qui déchiraient la nation. Comme l'écrit Martha Sandweiss « The three key terms to emerge in American panorama painting during the late 1840s — Mississippi River travel, overland exploration and migration and the growth of San Francisco — each reflected the national interest in the westward movement of the

nation, and posited the West as a place that stood above the national strife of North and South » (Sandweiss, 57). On ne s'étonnera donc pas qu'il ait existé au moins quatre autres panoramas du Mississippi, dont un, réalisé par un certain Henry Lewis, trois fois plus long que celui de Banvard. Non seulement le marché était porteur, même au plan international (les panoramas américains s'exportaient manifestement très bien), mais les conflits politiques et idéologiques, essentiellement nationaux et pas toujours compris comme tels à l'étranger, suscitaient des prolongements esthétiques qui fonctionnaient pour le public local comme des euphémismes. Les tensions historiques y étaient à la fois représentées et évacuées, le mouvement du panorama suggérant à ses spectateurs l'image d'une nation qui allait de l'avant en laissant l'avenir prendre soin des conflits du présent. La dynamique du défilement des images entraînait la dissolution, figurée au moyen d'un déplacement dans l'espace, des contradictions politico-idéologiques qui semblaient les avoir occasionnées dans le temps présent. C'est un schème qui, nous le verrons, se rapproche beaucoup, dans sa forme sinon dans sa fonction, de celui que l'on trouve dans le texte de Hawthorne.

#### Conclusion

- 41 Si le succès à l'étranger des panoramas mobiles américains fut parfois plus important qu'aux États-Unis mêmes, on peut douter que ce soit parce que le public européen mesurait, à l'instar des nationaux relayés par les historiens, les enjeux idéologiques de la descente vers les torpeurs du Delta (du reste, le sens de déroulement du panorama était réversible et parfois, lors de certaines séances, on remontait le Mississippi au lieu de le descendre). On peut douter que l'attrait de ce genre de spectacle pour les contemporains ait été dû au poids des conditions historiques présidant à la construction d'une nation en marche, qu'on peut lire en filigrane dans tous les panoramas de l'époque.
- 42 Pour comprendre le succès de ces spectacles, peut-être faut-il chercher du côté du principe même de leur présentation. On y retrouvait une actualité « en mouvement ». Le panorama mobile procurait ainsi l'occasion de lire l'histoire en train de se faire comme une sorte de « work in progress » : le déroulement du « médium » n'était plus la représentation décalée du développement dans le temps d'une Histoire réelle ; il devenait le moyen de faire percevoir l'historicité des événements comme répliquée de façon adéquate par le mouvement mécanique qui emportait les images successives sous les yeux mêmes des spectateurs. Bref, l'Histoire, qui dans son surgissement est d'abord événement, n'était plus imitée ou représentée, mais pouvait sembler véritablement fabriquée par un mouvement homologue de son « déroulement », indiscernable de celui qui fait surgir, s'enchaîner et se dissoudre des épisodes successifs, un instant isolés par la perception qu'on en a, dans un développement continu. De là, pour le spectateur, cet effet de chevauchement, qui fait se confondre l'objet figuré et le moyen employé pour sa figuration, déterminant la transparence d'un signifié historique qui paraissait produit quasiment dans les conditions et par les forces de l'actualité sur laquelle il semblait embrayé.
- 43 En somme le mouvement des images installait le récit en cours dans un régime de fiction, mais la fiction en question n'empruntait pas sa légitimation au récit, du moins si l'on a du récit une conception herméneutique. Contrairement au modèle proposé par Ricoeur, la compréhension de l'histoire n'est pas ici commandée par la connaissance de sa fin, par l'action rétroactive et modélisante de celle-ci : pas la moindre intrigue dans le panorama. Le défilement des images prétend épouser la survenance des événements dans le cours du temps qui renvoie le présent ou l'immédiat à l'antérieur et génère de façon automatique

la caducité de l'advenu, ce qui dispense d'attendre la fin pour découvrir du sens : pas d'avènement du sens mais une production en continu d'événements qui font sens dans et par l'apparition-disparition constitutive de leur succession même. La mise en séquence des images se donne comme calque du signifiant sur le signifié : le mouvement de l'image figurant le temps des événements qui « se déroulent » s'inscrit lui-même dans le temps comme un temps en résumé, ramené à l'échelle (il faut deux heures environ pour descendre le Mississippi en version panorama), mais de même nature. Le temps producteur d'historicité semble devenir intelligible au fur et à mesure que le panorama en se déroulant paraphrase la temporalité.

- 44 Le but d'une telle forme n'est pas de produire de l'intelligible par sommation abstraite mais plutôt par mime : le mouvement des images n'a pas besoin d'être compris pour être tout simplement suivi. Ce mouvement a pour avantage décisif d'effacer ses propres traces en tant que signifiant, et de paraître se confondre avec le signifié, lui conférant ainsi cette transparence qui fait oublier la différence entre le mouvement produit et ce qui produit le mouvement. Il y a donc bien dans le panorama mobile un travail propre du et sur le signifiant temporel, même si ce travail peut passer pour absent. « Sa présence sur le mode de la dénégation » (comme l'écrit Christian Metz) est ici constitutive d'un type de fiction qui retourne la fabrication continue du présent en production d'un passé. Présent et passé deviennent ainsi réversibles. Si le passé est le présent tel qu'éprouvé dans l'après-coup, le présent peut être lu comme porteur d'une forme encore indiscernable d'avenir qui en fait, d'avance et par anticipation, un passé vite dépassé, à rapprocher de ce que Christian Metz identifie comme un « effet d'existence antérieure — ce bourdonnement sourd d'un 'autrefois', d'une enfance essentielle » qui est « sans doute l'un des grands charmes (largement inconscient) de toute fiction » (Metz, 56). Les panoramas représentant le présent en train de (se) passer exercèrent ainsi une fascination compréhensible sur une époque qui, par exemple, acceptait comme un fait la vision quasi-mythique des Indiens en tant que « vanishing race » : leur place, même encore vivants, était dans les musées, ils relevaient d'un passé lointain qui s'attardait. Ce genre de conception ne se souciait guère de l'histoire réelle qui (notamment depuis la présidence d'Andrew Jackson) dirigeait les indiens vers les réserves plutôt que les musées. Les premières tentatives pour connaître l'histoire propre des civilisations indiennes restèrent confinées dans la marginalité et n'eurent qu'une audience confidentielle, même si elles eurent aussi leur panorama.
- 45 À côté de ces cinq panoramas majeurs, tous disparus ou détruits, un exemplaire d'un type plus marginal<sup>23</sup> a subsisté : son titre ronflant, « Monumental Grandeur of the Mississippi Valley », ne doit pas faire illusion ; il était surtout destiné à appâter le chaland, en lui laissant espérer une nouvelle surenchère en matière de longueur de la toile et de foisonnement des scènes pittoresques et détails topographiques finement observés. En réalité, long de seulement une centaine de mètres, ce panorama est assez peu représentatif de ce qu'on trouvait dans ce genre de toiles ; il est l'œuvre de John J. Egan, un Irlandais installé comme décorateur de théâtre à Philadelphie ; mais le peintre qui l'a réalisé n'en est pas l'initiateur. Ce panorama fut peint en 1850 à l'instigation et sous la direction du Dr Montroville Dickeson, professeur d'Anthropologie à l'Université de Pennsylvanie, qui espérait en organisant des séances trouver un financement pour des campagnes de fouilles archéologiques qu'il menait dans les tumulus indiens de la région. Surtout intéressé par la connaissance de la civilisation des premiers occupants indiens de ce secteur, Dickeson fit représenter ses fouilles au premier plan sur certaines des images,

qu'il commentait en direct lors des séances, et se soucia peu du spectaculaire (naufraques, explosions et incendies de navires, prétextes à autant d'effets spéciaux, étaient légion) que l'on trouvait dans les autres panoramas consacrés à la région. Ce panorama, qui avait un intérêt principalement documentaire, historique et didactique, n'eut vraisemblablement aucun succès, et dut être rapidement remisé, ce qui explique, outre le fait qu'il ait été conservé, son état exceptionnel de conservation. C'est toutefois un piètre échantillon car il avait peu à voir avec la multitude de panoramas mobiles qui prétendirent représenter la descente d'autres fleuves, ou la navigation sur les lacs et voies d'eau d'Amérique du Nord.

- 46 Ces panoramas fluviaux servirent de modèle à ceux suscités par l'intérêt pour la conquête des terres vierges de l'Ouest. Ainsi ce fut un panorama intitulé « Colonel Fremont's Overland Route to Oregon and California, across the Rocky Mountains » qui succéda à celui de Banvard à l'Egyptian Hall en 1850. Peinte en 1849 par trois artistes de Boston dont les incursions vers l'Ouest s'étaient limitées à la Pennsylvanie, cette représentation de l'expédition Fremont qui remontait à 1843-44, ne paraissait pas s'imposer par son actualité. En réalité, l'évocation de l'expédition n'était qu'un support commode pour alimenter l'appétit d'un public auquel on faisait découvrir une région alors en proie à la ruée vers l'or (qui est le sujet d'au moins trois autres panoramas contemporains). Mais les sujets de panorama, s'ils tournaient tous autour du voyage plus ou moins touristique, étaient fort variés. Ainsi, parallèlement aux thèmes les plus populaires comme la conquête de l'Ouest, on avait vu apparaître, en décembre 1848, un panorama intitulé « Whaling Voyage Round the World », réalisé par Benjamin Russell et Caleb Purrington<sup>24</sup>. Cette toile de 380 mètres de long, qui fit le tour des salles de spectacles de la côte Est, raconte ce qu'indique son titre, mais on sait en outre que la présentation des images s'accompagnait de commentaires encyclopédiques sur l'industrie baleinière et comportait le récit d'une authentique attaque de cachalot contre un navire américain en 1820. Il n'est pas impossible ou pas inconcevable que Melville ait assisté à une séance. C'est en tout cas l'un des rares panoramas mobiles à subsister intacts encore aujourd'hui. Et si comme l'écrivait encore Christian Metz « la formule diégétique du signifiant est un mécanisme complexe qui n'est pas encore bien connu<sup>25</sup> » (Metz, 56) nous ne sommes pas encore au bout de nos peines<sup>26</sup>.

#### La transposition

- 47 Hawthorne s'est livré dans « Main Street » à un travail de transposition : il a calqué l'organisation de son texte sur le déroulement d'une séance fictive de panorama « péristrophique ». Ce changement de « médium » indique nettement qu'il ne s'agit pas d'un compte rendu fictionnalisé d'une véritable séance, car le texte de Hawthorne n'en constitue pas véritablement une description. Cependant, les circonstances mentionnées devaient rappeler d'assez près aux lecteurs contemporains l'expérience empirique que des spectateurs de l'époque pouvaient en avoir. Pour un lecteur moderne, qui n'est plus immergé dans le donné de l'époque, le texte est difficilement intelligible sans une idée même approximative du type de spectacle auquel le texte fait référence : à lui seul, et sans information extérieure, le texte ne permet pas de reconstituer à la lecture l'expérience dont il est question. Même si cette expérience en tant que telle n'est pas au centre du texte, sa connaissance par le lecteur, et si possible la reconstitution mentale d'un « habitus » qu'elle présuppose, constitue un préalable partiel pour comprendre dans le détail les effets proprement textuels liés au passage, au glissement, d'une situation empirique historiquement attestée de spectateur d'époque (quasi-impossible à



reconstruire) à une position de lecteur. Celle-ci, on le voit sans peine, est beaucoup moins dépendante des circonstances matérielles d'une effectuation qu'un spectacle visuel qui suppose la mise en présence des spectateurs et de l'image au moyen d'appareillages mécaniques que l'évolution des techniques a rendus obsolètes, et leur fragilité propre, associée aux hasards de la conservation, fort rares pour certains (voire les principaux) d'entre eux. A cet égard, la transcendance ou si l'on veut l'idéalité du texte par rapport à son support matériel constitue ici, discrètement, un enjeu de la nouvelle : les conditions matérielles de transmission du sens d'un texte lui assurent-elles une grande intégrité parce que justement il est, pour son sens, relativement indépendant des contingences de sa matérialisation et de la présence d'un public ?

- 48 Cette problématique d'auto-définition du texte en tant qu'objet ayant rapport à la temporalité me semble également contenue et inscrite, si l'on s'en avise, dans ce qui constitue le « sujet » véritable du texte de Hawthorne ; soit, justement, la question de savoir si et comment il est possible d'avoir une vision et peut-être une connaissance du passé historique (ici celui de la Nouvelle-Angleterre) et des âges révolus par delà la coupure du temps. Cette coupure est ici double : elle passe, d'abord, entre le texte et son sujet historique. Si les puritains, sujets du spectacle, appartiennent à un passé déjà révolu du temps de Hawthorne, la nouvelle de Hawthorne témoigne à sa façon des prestiges de l'image visuelle à l'époque de la « panoramania ». Se donner pour modèle une séance de panorama est une concession d'apparence anodine à une forme de spectacle à la mode ; cela ne peut que faciliter la lisibilité du texte, du moins pour le lecteur contemporain du phénomène pour qui la transposition est alors un exercice plus ludique qu'autre chose. Mais la coupure passe aussi entre le texte et son destinataire, qui n'est pas nécessairement limité au seul lectorat contemporain. Pour des lecteurs ultérieurs, les choses se compliquent singulièrement. L'évidence d'époque, qui rend le texte accessible, fait problème : les images présentées par le « showman » du texte de Hawthorne donnent en principe à voir « au présent » un passé lointain, celui des « ancêtres puritains », mais tels qu'on les voyait ou qu'on les visualisait à l'époque de Hawthorne. À ce stade, la coupure temporelle se double d'une coupure épistémologique : ces images ne viennent manifestement pas de l'époque puritaine. Elles sont la reconstitution visuelle d'un récit historique. Elles sont donc elles-mêmes dérivées de la connaissance des textes et archives d'époque, telles celles que Hawthorne consultait et dont il s'est servi dans maintes nouvelles antérieures. Les images réputées visuelles présentées par le « showman » plutôt savant et parfois érudit de Hawthorne, à l'image de Hawthorne lui-même, sont donc déjà, sans qu'on nous l'ait explicitement dit, des transpositions, des mises en image visuelles de textes (certes pas fictifs ni « littéraires ») que le texte de Hawthorne vient ainsi retextualiser, et donc rendre dans une certaine mesure à leur vraie nature, se faisant ainsi pardonner d'être lui-même fictif.
- 49 Si les puritains étaient bien gens du texte plutôt que de l'image visuelle, un spectacle mettant en images la vie des puritains, qui nous est connue par des textes, constitue, en fait, une double transposition et une double trahison. Dans ces conditions, aller de l'image visuelle du panorama au texte de Hawthorne est une opération faussement innocente car elle en recouvre une autre : le trajet entre image et texte a pu s'effectuer dans l'un ou l'autre sens, le texte de Hawthorne ayant procédé à la transposition de textes historiques dans un texte fictif par l'entremise d'une référence à des images visuelles qui occultent des textes historiques (chroniques, archives, ou mémoires). Il y a, dans ce parcours possible du texte à l'image qui sous-tend la mise en place de la fiction dans le texte de



Hawthorne, quelque chose sans doute de savoureusement moralisateur, comme une condamnation amusée des images visuelles. L'engouement pour le visuel juge ainsi une époque qui veut se donner des images pour connaître un passé sans images. Les puritains faisaient doctrine de leur détestation des images ou plus exactement des spectacles. Des images données en spectacle, leur exhibition payante, eussent, en ces temps reculés et abolis, relevé de l'abominable.

- 50 Ainsi le texte est une tresse à trois brins où s'entrelacent les questions des rapports mutuels entre temps, images et textes. Nous venons de constater que le texte s'adresse ainsi à lui-même la question de sa propre historicité, soit, en premier lieu, celle de sa valeur historique de témoignage sur les pratiques visuelles de son temps, et y répond en se dérochant, par sa complexité même. Retenons que la fidélité de l'exercice de transposition auquel il se livre est loin d'être garantie : en premier lieu, par rapport aux circonstances de son époque car, pour ce qu'on en sait, les puritains semblent n'avoir jamais figuré au menu des spectacles présentés dans les innombrables panoramas mobiles ; et, en second lieu, parce que la transposition devrait comporter par nature un appauvrissement et constituer une perte par comparaison avec la multiplicité des sources d'information (visuelle, orale, auditive) qui sollicitent les différents sens du spectateur lorsqu'elles sont mises en œuvre dans le panorama, ce « medium » se rapprochant d'un « spectacle total ». Passer d'un tel spectacle à l'austérité du texte apparaît réducteur : c'est ramener à une seule dimension, celle de la lecture, l'expérience polysensuelle procurée au spectateur par le spectacle. La transposition du spectacle en texte tend donc naturellement, de façon quasi-automatique, à remettre en question la capacité de l'image visuelle à mettre un spectateur en présence d'un « passé », dans la mesure où, pour ce qu'elle a de purement visuel et pourrait-on dire de documentaire, dans l'ambition affichée ou non qu'elle a d'être la reconstitution fidèle et mimétique de « ce qui a été » tel qu'on l'a vu, l'image visuelle renvoyant au passé est présentée comme vouée elle-même à devenir partie d'un passé, celui de l'époque de son émergence telle que peut l'envisager une époque ultérieure.

Le texte : commentaire, récit, métalepse

- 51 Si l'image seule est justiciable d'une construction dialectique qui rappelle celle que préconisait Benjamin, le texte ne me semble pas relever du même régime temporel que l'image dans la mesure où son énonciation instaure, on va le voir, une situation plus ambiguë et qui s'impose plus évidemment à la lecture. En outre, à partir du moment où l'on se livre à une transposition, c'est le régime du texte qui s'applique à l'image et le premier effet inhérent à la transposition est de souligner non pas l'inadéquation du texte au domaine des images visuelles, mais au contraire l'implication de l'un par l'autre, l'interdépendance de l'image visuelle et du récit verbal : sans l'existence postulée des images auxquelles il est supposé renvoyer, le récit verbal n'aurait en quelque sorte pas de raison d'être pour l'auditoire représenté dans le texte, mais sans l'existence du récit verbal, les images auxquelles il prétend renvoyer n'existeraient pas pour nous lecteurs, extérieurs au texte et à la fiction.
- 52 Au surplus, ce texte en particulier ne fait pas que présenter des faits (réels ou fictifs) ; il nous offre un aperçu de leur réception. Exposés sous forme visuelle par le panorama, les événements racontés sont mis en récit (oral) par le présentateur à l'usage d'un public de spectateurs, et communiqués simultanément aux lecteurs du texte, qui, eux, ne voient pas ces images ; les réactions des spectateurs aux images et aux propos du présentateurs nous sont également données à lire. Nous connaissons donc non seulement le contenu

(historique et narratif) du spectacle mais aussi la façon dont les spectateurs accueillent et apprécient ledit spectacle. Lire le texte, et c'est ce que le texte lui-même programme, c'est voir alterner des séquences de commentaires d'image par le présentateur avec des épisodes où des spectateurs (l'un d'entre eux en particulier) critiquent le spectacle. Lire le texte ne consiste donc pas à suivre, dans son déroulement linéaire, le seul récit du bateleur-présentateur fonctionnant comme narrateur. Le texte incorpore une instance d'appréciation de la performance dudit présentateur, puisque les propos critiques des spectateurs nous sont rapportés ou retransmis, qui plus est en style direct. Une analyse même peu attentive indique donc que l'enjeu du texte n'est ni le récit d'une séance de panorama ni le caractère authentique ou fictif de l'histoire des puritains, mais plutôt l'incidence du mode de transmission de l'information sur sa réception par un destinataire. Il s'ensuit que le tout de la transposition ne se résume pas à une perte d'information : un gain de connaissance est l'effet attendu de cette perte, à supposer que c'en soit une.

#### La situation narrative

- 53 S'il en est ainsi, c'est que la situation narrative instaurée par le texte n'est pas véritablement simple. Il existe en effet un narrateur dans le texte, et celui-ci est indépendant du bateleur présentateur ; ce narrateur est celui qui prononce la première phrase du texte : « A respectable-looking individual... » (1023) mais dès la deuxième phrase le narrateur a disparu et cet « individu respectable », le présentateur donc, prend la parole, sans que les traditionnels guillemets viennent marquer cette prise de parole. Du coup il n'y a pas d'effet de seuil, comme s'il y avait une continuité de parole à travers deux voix différentes ; ou comme si le texte refusait de faire du présentateur un narrateur de second niveau, et de son récit un récit encadré par le premier. La continuité du texte n'est rompue que par les interventions, protestations et objections de certains membres du public. Celles-ci sont d'abord très brièvement rapportées par le narrateur, puis présentées au discours direct avec, cette fois, usage des guillemets. En tout, il y a quatre interruptions de ce type qui ponctuent le déroulement du spectacle en interrompant le fil du discours-récit du présentateur. L'existence de ce discours-récit semble légitimée par celle des images auxquelles il renvoie ; celles-ci ne nous sont donc connues que par le commentaire dont elles font l'objet de la part du présentateur, et, d'autre part, par l'effet qu'elles produisent sur deux spectateurs, dont l'un particulièrement critique se plaint de la piètre qualité des images et figures qu'il a sous les yeux : « The trees look more like weeds in a garden... » (1025) « Here is a pasteboard figure... » (1029) « ...I see nothing illusive in the wretchedly bedaubed sheet of canvas... » (1034) « The mettled steed looks like a pig... » (1043). A ses yeux, des images aussi mal peintes ne font pas illusion. Le deuxième spectateur, plus aimable mais non moins intransigeant que le premier, s'en prend au récit lui-même : tel qu'énoncé par le présentateur, il serait entaché d'anachronisme (1029-1030).
- 54 Ironiquement, les objections aux images et au récit greffé sur elles, qui viennent de l'intérieur du texte, de l'univers de la fiction, portent essentiellement sur ce que, en tant que lecteurs, nous ne voyons pas. Nous ne pouvons donc juger de la légitimité de ces reproches puisque nous n'avons aucun moyen de savoir quoi que ce soit sur ces images, autre que celui fourni par le récit qui est en même temps un commentaire d'image, mais qui hors de la présence des images est un pur récit (pour nous) qui tient lieu des images dont il est en même temps le commentaire (pour l'auditoire des spectateurs). En fait, on ne parvient pas à démêler le spectacle du récit du spectacle, à savoir si les images dont

parle le commentaire-récit sont en lui ou hors de lui : le statut des propos prêtés au présentateur est en effet indécidable ; nous n'avons pas la possibilité et donc le droit de soutenir que le commentaire, si c'en est un, n'a pas pour objet (certes fictif) des images, ni d'affirmer que le récit des événements rapportés ne se suffit pas à lui-même (comme c'est le cas dans d'autres nouvelles « historiques » de Hawthorne où l'auteur n'a pas recours à pareille mise en scène), et que son statut de commentaire d'image est superflu.

- 55 Dans le même ordre d'idée, ce que l'auditoire entend nous ne l'entendons pas puisque, absents du spectacle, nous le lisons. Ce texte qui se donne à lire fonctionne alors comme substitut et transcription de ce qui est donné à entendre à l'auditoire supposé présent, mais la transcription est amputée des signes graphiques (les guillemets) qui permettent de la lire comme récit délivré oralement et dont nous est fournie une version écrite ou imprimée, matérialisée par des caractères. Ainsi donc, la page n'est pas le lieu véritable, le lieu où advient un récit qui n'est ou ne se veut ni oral ni écrit. Cet embarras que nous éprouvons très vite, dès la lecture des premières lignes du texte, vient de ce que le narrateur ne fournit pas un cadre narratif bien délimité à l'intérieur duquel le récit d'un narrateur second vient se loger sagement ; l'absence de démarcation, matérialisée par l'absence des guillemets attendus, spécifie ici les problèmes de cadrages et de limites, et le texte, commentaire supposé d'images, incorpore sa propre critique de l'image qu'il est supposé véhiculer en paroles. Ces dernières, elles-mêmes transposées comme imprimées, refusent d'exhiber les marques imprimées de la parole dans le récit (guillemets du style direct) qui, en délimitant les sources différentes d'émission de la parole, permettent de distinguer le discours qui rapporte du discours rapporté. Cette distinction s'efface ici, sauf en ce qui concerne les réactions du public, où les procédures habituelles sont rétablies : la survenance d'une réception du discours rapportant/rapporté du présentateur/narrateur, tenu dans le cadre général du texte, est rapportée par une instance intérieure au texte mais extérieure au discours sur lequel elle porte. Au total donc, si l'on admet que le discours du présentateur est déjà un métatexte portant sur des images, les réactions des spectateurs rapportées par le narrateur et/ou émises au style direct ont un statut, certes mal assuré, de méta-métatexte.

Le temps, les temps

- 56 Ce côté vertigineux du texte n'est pourtant pas dû à une succession d'enchâssements, d'emboîtements de niveaux narratifs à l'intérieur les uns des autres. De ce point de vue, le texte est l'inverse d'une poupée russe : il refuse de se spatialiser et assume une certaine linéarité de son propos qui consiste à rendre compte de la « marche du temps », des incidents alignés au fur et à mesure de leur occurrence. Ce temps en marche est donc double, voire triple : il s'agit du temps qui passe au passé, celui de l'histoire de Salem au cours des âges, du temps en train de passer pendant le déroulement du récit, censé redoubler la succession des divers tableaux du panorama mobile, et finalement du temps propre au lecteur pendant sa lecture, en principe indépendant des deux autres. Or tous ces temps au lieu de se distinguer se chevauchent en synchronie. Le narrateur en tire d'ailleurs un motif d'intense satisfaction : « Their dwellings indeed — such is the ingenious contrivance of this piece of pictorial mechanism — seem to have arisen, at various points of the scene, even as we have been looking at it » (1027). La transposition du temps en marche est inféodée à la nécessité de rendre l'effet de la mise en présence, de l'apparition du passé dans un présent défini comme celui de la vision des spectateurs et celui de la lecture du lecteur.

- 57 À cet égard, l'énonciation joue un grand rôle, et singulièrement l'emploi de deux temps verbaux qu'on penserait peu adéquats à l'évocation du passé : le présent simple de l'indicatif, et l'impératif. Le présent de l'indicatif est en effet le temps dominant de l'évocation du passé illustré par les images que commente le présentateur ; les exemples sont innombrables : « Onward goes this hardly perceptible track ... » (1024) ; « ...and at this moment he comes forward in the vista of woods... » (1026) ; « The old settlers gaze not less earnestly at him » (1028) ; « He pauses, by the meeting house, to exchange a greeting... » (1033). Cet échantillonnage laisse entrevoir le rôle stratégique joué par le présent de l'indicatif : celui-ci peut recevoir des valeurs diverses en contexte, où il est d'ailleurs associé au *present perfect* et à la forme progressive, et désigner aussi bien la situation d'énonciation où il s'insère que faire référence à n'importe quel moment du passé (il est alors historique ou narratif) ou à n'importe quel moment du temps, conférant ainsi à ce « moment » une valeur universelle. Le présent peut donc embrayer sur tous les moments du temps, et même engrener l'une sur l'autre différentes strates ou périodes de temps. Ici, l'emploi du présent, notamment lorsqu'il concerne les verbes de perception, contribue à l'effacement des frontières entre les trois composantes du temps textuel : le temps fictif de l'histoire racontée, le moment de l'énonciation et celui de la lecture. Il est en effet frappant de constater que l'indistinction des niveaux narratifs, dont nous parlions précédemment, s'accompagne et s'accomplit dans le texte en liaison avec un usage apparemment paradoxal du présent de l'indicatif pour évoquer les images du passé que le présentateur-narrateur est supposé avoir sous les yeux en même temps que les spectateurs, alors qu'il s'adresse simultanément (c'est-à-dire en différé fictif) aux lecteurs actuels, en fait aux lecteurs de tous les temps et de toutes les époques, contemporaines ou ultérieures. Le présent de l'indicatif convient parfaitement pour jouer un double jeu qui consiste à décrire au présent une image que l'on a sous les yeux en invitant à remonter dans le passé : l'énonciation au présent instaure par là sa propre actualité jamais contredite. L'image, pour le lecteur actuel, ne préexiste pas à son instauration par cette énonciation ; celle-ci tire son actualité, sa « présence », du fait qu'elle n'a nul besoin, pour advenir, de s'appuyer sur autre chose que son propre surgissement dans le discours qui y renvoie.

Circonstances et énonciation : la lecture

- 58 L'emploi du présent de l'indicatif rompt ainsi le lien avec le circonstanciel, avec un éventuel moment de référence situé sur une échelle de temps mesurable, extérieure à l'énonciation et/ou à la lecture : le présent de l'indicatif devient ici la marque d'une déliaison entre des circonstances extérieures et la possibilité donnée à toute énonciation, même et surtout fictive, de proclamer sa liberté vis à vis de l'instant ou du lieu qui l'occasionnent. L'impératif constitue quant à lui à la fois un prolongement de cette « puissance de la parole » et un aveu de ce qu'elle a de dérisoire. Prolongement car la puissance est gage d'autorité, mais l'autorité n'est jamais aussi légitime que lorsqu'elle paraît renvoyer à un principe dont elle serait l'émanation. Or c'est là que le bât blesse : en ordonnant indistinctement au spectateur présent et/ou au lecteur ultérieur de « regarder », de « voir », de « contempler » afin que survienne l'image, l'impératif transfère autoritairement l'initiative du surgissement de cette image à une autre instance que le récit du bateleur, auditoire représenté ou lecteur supposé. Ici encore les exemples surabondent : « But see ! » (1027) ; « Behold ! » (1028) ; « See ! do they not step like martial men ? » (1032) ; « Look now at the street... » (1039). Que l'image ne surgisse pas à l'imagination, la parole ordonnatrice sera demeurée intransitive, lettre morte, sans effet

sur l'émergence du passé dans son lieu propre qui est l'imaginaire de l'interlocuteur auquel le discours est adressé. Cela semble donner à cette émergence un caractère aléatoire et, en apparence du moins, gager l'existence de la scène à visualiser sur la qualité de la lecture et la compétence adéquate d'un lecteur.

- 59 Ce n'est pourtant pas aussi simple. Ces impératifs ont en effet une valeur paradoxalement performative ; ces ordres donnés de voir dans le cadre instauré par le présent intemporel imposent de voir au passé, au présent aussi bien qu'au futur. Cette temporalité non spécifiée, ou omnitemporalité, rattrape l'impératif. Le devoir-voir peut lui aussi s'énoncer indépendamment de l'époque ou du moment où un acte de visualisation un tant soit peu efficace est, a été ou sera accompli qui constitue l'exécution conforme de l'ordre donné. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans le texte, à côté des impératifs proprement dits, un futur à valeur impérative qui décrète l'existence à venir de ce qu'il décrit : « It shall pass before your eyes, condensed into the space of a few moments ». Ceci confirme que l'acte d'énonciation d'où émane l'impératif ne restreint pas la portée de l'ordre intimé à sa compréhension et son accomplissement éventuel par un lecteur doté de caractéristiques ou de qualités particulières. La situation de communication mise en œuvre dans le texte convoque par l'impératif un lecteur, absent du texte, transhistorique, décontextualisé, pour le désigner comme instance de vision ou de visualisation appelée à prendre le relais de spectateurs, supposés à la fois présents et défaillants. Ce lecteur, négativement défini comme absent du texte et étranger à l'univers de la fiction, n'est pas pour autant le même qu'un lecteur empirique présent à l'extérieur. Le lecteur individuel éprouvera pour sa part quelque désarroi à voir les instances d'énonciation du texte sembler s'adresser à lui, tout en le faisant par-dessus ou par-delà les circonstances de sa lecture. Construit par le texte comme lecteur générique abstrait, le lecteur est une fonction de la lecture, programmé comme spectateur (au moins potentiel) par le texte qu'il lit. Le futur/impératif du texte renvoie tout lecteur empirique au devenir de la lecture (à la lecture comme devenir du texte) et donc à une fonction-lecteur dont sa lecture effective en tant que lecteur individuel constitue une simple instanciation. Dès lors, le lecteur individuel est victime d'un troublant effet de brouillage de son propre positionnement.
- 60 Si le lecteur se rend compte que le présentateur ne partage qu'en apparence la singularité de sa situation de lecture, que la façon en apparence familière (« you ») dont il s'adresse à lui ne se distingue en rien de celle dont il s'adresse à un auditoire fictif intra-textuel, l'énonciation du présentateur n'en reste pas moins ce qui assigne véritablement au lecteur, par l'impératif, son rôle et sa place. Bref, l'impératif, qui prolonge le caractère omnitemporel du présent narratif, le renforce et le limite à la fois lorsqu'il vient ajouter son effet propre à celui d'une énonciation qui, paradoxalement, cherche à s'autoriser de ce qu'elle nie (et vice-versa) : l'imagination du lecteur. Elle dénie au lecteur toute autorité sur ce qu'elle énonce en lui ordonnant de combler, dans un moment toujours à la fois passé et à venir, un vide en matière de visualisation de l'image. En tant qu'agent d'un tel acte de lecture, le lecteur se définit comme fonction d'une opération de lecture indépendante de toute personne et des circonstances dans lesquelles elle s'effectue, même si elle ne peut en pratique être assumée que par un individu singulier.
- 61 Ainsi, jouant simultanément sur le registre de l'abstraction et sur celui de la lecture en situation réelle, le texte associe jusqu'à les confondre un discours adressé par un locuteur à un lecteur de n'importe quel temps et un discours adressé à un auditoire représenté. D'autre part, ce locuteur est pratiquement indiscernable de l'énonciateur qui prend en

charge le récit historique, et n'accède donc pas à la fonction de narrateur de plein exercice. Jamais clairement séparées, les instances d'énonciation ont un statut incertain. L'énonciation se donne comme produit de la fiction qu'elle produit, et évoque comme produites par la fiction les circonstances réelles ou supposées de sa propre réception.

62 Quant à l'emploi conjoint du présent atemporel et de l'impératif, le premier régissant le second, on conclura qu'il n'est pas sans effet sur le lecteur empirique, fréquemment sommé d'apporter son concours pour visualiser telle ou telle scène. Mais l'énonciation ne crée par elle-même aucun destinataire spécifique et, sauf à se reconnaître comme ce destinataire, le lecteur n'est pas engagé par l'obligation de l'imaginer vraiment. Le texte semble lui signaler d'avoir à « voir » ladite scène, mais l'énonciation de cet ordre sur le mode d'un impératif en régime omnitemporel ne désigne ni une personne en particulier ni une époque particulière pour le mettre en œuvre effectivement. Dès lors, la scène peut échapper à toute modalité spécifique de lecture, alors même que s'accomplit effectivement l'acte de lecture exigé d'un lecteur qui s'est reconnu comme destinataire de l'ordre donné. La réception par le lecteur, avec ce qu'elle a de circonstanciel, aura pu sembler être sollicitée par l'énoncé, alors que dans le même temps la contingence empirique qui préside à la réception de l'énoncé continue d'être éludée par le mode d'énonciation. Ainsi l'effet du texte ne s'épuise pas à sa lecture.

63 L'effet de ces deux temps verbaux est donc bien ici celui d'une de ces métalepses narratives qu'analysait Genette, et qui franchissent la « frontière sacrée mais mouvante entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui qu'on raconte » (Genette, 1972, 245)<sup>27</sup>. Leur particularité vient de ce qu'ils sont utilisés à rebours de leur emploi habituel non pour marquer ou souligner mais au contraire pour atténuer la transgressivité apparente de l'énonciation à l'égard des normes en usage et des attentes des lecteurs, ce qui est rendu possible notamment par la convocation d'une composante visuelle que Hawthorne n'a jamais exploitée ni sur ce mode ni à cette échelle dans aucune autre nouvelle consacrée à l'évocation de la Nouvelle-Angleterre à l'époque des puritains. Pourtant, à la lecture, la frustration visuelle des lecteurs empiriques n'est pas aussi intense que celle des spectateurs fictifs face au spectacle, pour eux « réel », qui leur est proposé.

Modernité de Hawthorne

64 Le spectacle suppose la mise en présence des spectateurs et des images grâce à des machines ou dispositifs visuels. Le texte lui, par son énonciation soigneusement calculée, s'est par avance exonéré de cette nécessité de la mise en présence : sa réception peut être indéfiniment différée. Le texte n'est donc pas tributaire de la temporalité du spectacle, et le récit proprement dit aurait pu continuer si le texte ne se voulait transposition du fonctionnement de la machine à images jusque dans ses défaillances. Lorsqu'elle vient à tomber en panne, c'est l'occasion, en mettant fin à la séance sur laquelle son déroulement est calqué, de mettre un terme à l'énumération des séquences et phases de l'histoire de Salem. Cette « simultanéité » ou cette synchronisation du dire et du dit ne doit donc pas faire illusion : elle est toujours à la fois conjonctive et disjonctive ; elle signifie qu'une image et un texte peuvent prétendre coexister l'une avec l'autre, voire l'une dans l'autre sans que leur équivalence qui est ainsi postulée soit fondée sur une communauté de substance. Le manque et l'incertitude qu'elles ont en partage, Ricoeur nous en rappelle la nature lorsqu'il dénomme « énigme de l'Eikon » l'impossibilité de discerner un récit de fiction d'un récit historique. Celui-ci nous rend présent le passé qui n'est plus, le récit fictif nous met en présence de ce qui n'est pas (Ricoeur, 1998 et 2000, début). Qu'image et textes se rejoignent ainsi dans le manque-à-être de leur (non-)fondement n'incite pas à



choisir l'une plutôt que l'autre pour ses avantages, mais pousse plus certainement à accentuer leurs dissymétries comme s'il s'agissait d'atouts, une fois le choix effectué. Ainsi, loin d'être une tentative de transposition d'images frappée du sceau de la neutralité, le texte de Hawthorne se met en scène comme ce texte qui est le véritable lieu de l'image, pour autant qu'on ne réduise pas l'image à ce qui est l'objet du visible — les signes lisibles dont la toile est le support — et qu'on s'oriente vers le visuel — la somme des potentialités d'interprétation qui se font pressentir et parmi lesquelles nous choisissons en fonction de ce que nous croyons que l'image nous donne à lire.

- 65 « Main Street », dans une certaine mesure, invoque contre les images le régime du visuel, et s'achète au passage une conduite aux dépens des images relevant du visible, qui sont montrées comme des fictions illégitimes, ou du moins mal installées dans une légitimité toujours contestable, même et surtout par le public qui a sous les yeux les images que nous lecteurs ne connaissons que comme ce texte qui en parle et qui les parle. Ce public doute, renâcle et vitupère. Certains spectateurs repèrent certains anachronismes grossiers et l'un d'entre eux demande finalement à être remboursé en raison de la piètre qualité visuelle du spectacle, sans égard pour d'autres enjeux. Ce spectateur râleur et contestataire, béotien de service, est cependant fort utile : il vient rappeler au lecteur que la nature de l'image n'est pas matérielle, et que les images visuelles, destinées prioritairement à l'œil, ne sont en somme que des supports de vision, ou des supports visuels de l'imaginaire. L'image matérielle n'est pas le double ou la duplication d'un réel ; elle est ce que Francastel appelle un signe-relais où se chevauchent trois niveaux : « le niveau du sensible qui donne les stimuli ; le niveau du perçu, c'est-à-dire de ce que nos sens nous permettent de saisir, et le niveau de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'activité mentale de chacun d'entre nous. L'image est dans l'imaginaire... » (Francastel, 60). Le spectateur qui dans le texte de Hawthorne insiste pour signaler la pauvreté matérielle et visuelle du spectacle souligne aussi sa propre incapacité à prendre la mesure de la nature de ce qu'il voit. Pour lui, si les images lui paraissent relever de la (mauvaise) fiction, c'est en raison d'un déficit d'information visuelle ; les personnages ne sont que de tristes marionnettes, de méchantes poupées mal dégrossies. Il faudrait pour le satisfaire que les personnages matérialisés par des figures emportent la conviction de son œil de spectateur qui attend tout des images.
- 66 Leur schématisation les rend inacceptables visuellement pour ce personnage de spectateur mécontent qui est sans doute largement une invention de Hawthorne, si du moins le succès des séances de panorama mobile et les réactions généralement enthousiastes de la presse sont un reflet de celles du public de l'époque. Si l'on en juge, en revanche, par les rares panoramas qui nous ont été conservés, on s'étonne que les réactions du public n'aient pas été plus souvent celles du spectateur de Hawthorne, d'autant que ce public, à l'époque, n'était pas particulièrement tendre lorsqu'il se rendait à d'autres formes de spectacle, notamment au théâtre où les acteurs et actrices, même réputés, étaient souvent malmenés par la salle et nombreuses les représentations qui, déjà houleuses au départ, finissaient en pugilat général voire en émeute<sup>28</sup>.
- 67 En tout cas, rien de semblable ne semble s'être produit avec les panoramas. Rien n'indique que, lors des séances de panorama mobile, des images d'une exécution même grossière ne fonctionnaient pas de façon satisfaisante pour le public auquel elles s'adressaient<sup>29</sup>. Même si, là encore, nous sommes tributaires d'une connaissance plus ou moins parcellaire des réalités du temps, via ce que la presse rapporte et ce que les études historiques en excipent, on peut penser que les réactions du spectateur de Hawthorne ne



cherchent pas à reproduire de façon réaliste celles du public de l'époque. Il y a fort à parier que « Main Street » met à distance les spectacles populaires, qu'il les transpose selon des modalités beaucoup plus raffinées et savantes que ces spectacles eux-mêmes et que les images, sans doute plus ou moins primitives, qu'ils mettaient en œuvre.

- 68 Le texte effectue alors pour le lecteur un travail de réflexion sur les images que les images ne sont pas en mesure de lui procurer. Il rappelle la nature incertaine de l'image, interrogeant, dans le texte, l'image comme autre du texte et autre que le texte. L'un et l'autre ressortent, en somme, comme indiscernables jusqu'à un certain point, d'une part parce que le texte, nous l'avons vu, y pourvoit en filant la métalepse (si j'ose l'expression) ; d'autre part parce que le spectateur « devant l'image » est aussi, par nature, dans l'image. Le spectacle du panorama est « immersif » au sens où le spectateur fait partie d'un dispositif complexe où sa présence donne lieu à une illusion dont il croit être seulement le destinataire. C'est bien lui, spectateur, qui est témoin de cette illusion qu'il pense extérieure à lui. Pourtant son esprit en est le siège comme sa présence en est l'occasion. Dans le texte de Hawthorne, le lecteur est placé en position de spectateur de la « visualité », c'est-à-dire en mesure, comme lecteur, de prendre conscience de ce que l'acte de voir prolonge l'acte de lire par-delà la différence des moyens d'expression, c'est-à-dire les matériaux et moyens physiques dont on se sert dans chaque cas pour produire l'effet recherché.
- 69 C'est en ce sens que l'art de Hawthorne pourrait être qualifié de « moderniste » ; non parce qu'il est autoréférentiel, mais parce qu'il vient rappeler les risques du « fétichisme de la technique » qui insiste pour faire le lien entre l'action de la machine et la capacité d'émerveillement qu'engendrent les images qu'on la sait capable de produire. On peut reprendre ici ce qu'écrit Christian Metz à propos du cinéma. Le fétichiste veut voir dans l'image ainsi produite à la fois et simultanément une « force de présence » créée par la technique, et un exploit par lequel la technique se fait oublier en se résorbant dans l'image qu'elle permet de produire : on a affaire à une fascination pour l'outillage qui a « besoin du manque pour s'y enlever par contraste, qui ne l'affirme cependant que dans la mesure où il le fait oublier et qui enfin (troisième volte) a besoin tout autant qu'on ne l'oublie pas, de peur que l'on oublie du même coup que c'est lui qui l'a fait oublier » (Metz, 103). Le modernisme de Hawthorne tiendrait à ce que, à rebours du fétichiste, il utilise le procédé de la transposition, de la retranscription de l'image pour en faire du texte, comme une occasion d'interroger le rapport entre support physique et expression ou production du sens. Comme le fait observer Stanley Cavell, « un art moderniste qui entreprend des recherches sur sa propre base physique, de façon à dégager ses propres conditions d'existence, redécouvre que son existence en tant qu'art n'est pas physiquement certaine » (Cavell, 148). Cette « redécouverte », à laquelle conduit l'emploi contrôlé et constant de la métalepse, fait converger « images » visuelles et « images » suggérées par le texte vers une conclusion qui soumet, sur le mode comique, le déroulement de l'histoire aux aléas de la mécanique censée en permettre l'illustration. L'enjeu ontologique, comme souvent chez Hawthorne, n'est jamais très loin, et, comme à l'accoutumée, il n'est ni annoncé ni caractérisé comme tel. Ainsi apparaît relever en premier lieu d'une forme amusante de « poetic justice » la réponse aux outrecuidances du présentateur qui prétendait maîtriser le passage du jour à la nuit comme la succession des moments du temps : la panne de sa machinerie interrompt le spectacle sur une scène où la blancheur de la neige efface traces et vestiges en occupant l'écran. Le blanc n'est pas ici absence d'image ; au contraire, le blanc de la neige fait image comme signe de ce que

produit l'histoire en cette année 1717, chiffre symétrique aux composantes interchangeable où se rejoignent duplication et identité. L'histoire-récit qui se raconte et l'histoire-événement qui survient convergent et se perdent l'une et l'autre dans la blancheur (de ce) qu'elles donnent à voir. Les images, actualisées aussi bien qu'imaginaires et restituées hors contact avec tout support matériel, s'enlèvent alors sur fond d'absence : elles n'existent plus pour le lecteur en dehors des conditions créées par le texte qui rendent possible leur mutuelle implication. La fin du texte détermine la disparition concomitante des frontières du visuel et du scriptural dans la blancheur de la page où se figure l'absence matérielle d'image, qui serait devenue, pour une fois sans transposition, image de l'imaginaire.

Temps/Espace : « Spaces of Time » ou la transposition revisitée

- 70 Un des traits frappants du « panorama » de Hawthorne est son unité de lieu. Le texte dépeint les transformations d'un même lieu à différentes époques. Le voyage, le trajet, l'itinéraire, qui donnent sa forme au panorama visuel du modèle courant, mènent d'un lieu à un autre dans un temps donné. Celui dont il est question ici donne à voir un même lieu se transformant au fil du temps. Or, pour ce qu'on en sait, il n'a existé aucun panorama de ce genre. Le panorama tel qu'on le connaît fait passer le spectateur d'un lieu à un autre, mais pas d'une époque à une autre en restant dans le même lieu. Tel qu'il fût exploité au XIX<sup>e</sup> siècle, le panorama mobile est un genre topographique même lorsqu'il est « historique », au sens où il renvoie à un épisode historique à travers la représentation de divers lieux qui ont vu se dérouler des épisodes par exemple de la Révolution Américaine. Hawthorne innove et tombe, du coup, dans la fiction en présentant un même espace ou un même territoire à travers le temps. Le choix des sujets de leurs panoramas était dicté aux exploitants par le caractère itinérant de leur activité. Des images rattachées de trop près à la seule histoire locale n'auraient eu d'intérêt que pour les seuls habitants du lieu représenté. Le « localisme » de Hawthorne n'est pourtant pas une « erreur » : il révèle que le panorama engendre un phénomène de l'ordre d'un chiasme entre espace et temps.
- 71 De même qu'un panorama mobile présente ordinairement en deux heures environ un parcours de plusieurs milliers de kilomètres (traversée du continent, ou descente d'un fleuve), la nouvelle de Hawthorne présente en 28 pages environ un siècle d'histoire de la ville de Salem. L'effet de raccourci, qui dans une séance « réelle », semble s'appliquer à l'espace, est envisagé chez Hawthorne comme traversée de ce que le narrateur appelle « des espaces de temps » (« spaces of time »). Un panorama, dans son déroulement, n'est qu'illusoirement une expérience spatiale représentée par des images qui se succèdent. Dans son principe, le déroulement du panorama suppose en fait un changement d'échelle, qui ne se réduit pas à la transposition en deux dimensions de l'immensité tridimensionnelle de l'espace géographique d'un continent. Le panorama est une image pseudo-spatiale : son véritable principe n'est pas beaucoup d'espace réel dans peu d'espace plat, mais beaucoup d'espace parcouru en fort peu de temps. La formule applicable au panorama de Hawthorne serait à peu près : « beaucoup de temps raconté en fort peu d'espace narratif ».
- 72 Un texte court peut donc être « panoramique », comme un certain nombre de nouvelles de Hawthorne, en raison non de sa longueur ou de sa taille, mais de sa vitesse ou de son mouvement. Le mécanisme de déroulement des images fonctionne comme métaphore critique d'une certaine conception réductrice de l'imagination, trop facilement ramenée à l'égrenage mécanique d'images visuelles successives, à une mécanique primitive

actionnée au moyen d'une manivelle. L'effet d'illusion produit par cette mécanique est toutefois proportionnel à ce qui l'a suscité. Emporté par l'énergie qui se communique à sa lecture, le lecteur est invité à se comporter en spectateur, invité à ne pas s'attendre à des détails « véridiques » dans la vision panoramique mobile. En effet, les entrepreneurs de panoramas, qui eurent parfois recours à des séries de daguerréotypes pour ensuite transposer les images en les agrandissant, se préoccupèrent peu d'exploiter la précision extrême des clichés obtenus par ce moyen. Ils constatèrent en effet qu'il n'y avait pas de demande du public pour des voyages panoramiques reconstitués à partir des plaques de daguerréotypes. D'un format limité, parfois difficiles à voir en raison des reflets qu'ils présentaient et toujours en noir et blanc (sauf à les colorier), les daguerréotypes ne pouvaient rivaliser avec les peintures en couleur d'une dimension beaucoup plus adaptée au spectacle. Une fois utilisés comme documentation, ces daguerréotypes furent délaissés. Ils n'ont pas été retrouvés (Sandweiss, 54-55).

73 Ainsi donc les images des panoramas pouvaient être relativement grossières sans pour autant mécontenter les spectateurs. Le genre d'attention qu'elles réclamaient était déterminé par leur mobilité plutôt que par leur richesse intrinsèque en détails reconnaissables. Aucune de ces images n'était en fait examinée pour elle-même. Elle était une étape dans le flux d'un processus en cours, emportée par le mouvement qui amenait la suivante après un bref passage sous les yeux des spectateurs qui ne s'attardaient pas sur son contenu propre. Cette expérience de l'espace comme série d'images animées transposées dans la dimension temporelle par un mouvement de défilement horizontal est typique de la perception panoramique. Le défilement unifie en un continuum les images discrètes. Après la construction des chemins de fer, cette expérience, qui avait été celle des spectateurs des panoramas, devint celle des voyageurs dans les trains : « The views from the windows [...] have entirely lost their dimension of depth and have become mere particles of one and the same panoramic world that stretches all around and is, at each and every point, merely a painted surface » (Schivelbusch, 61, 63-64 ; voir aussi Desportes). Comme l'explique de façon très convaincante Wolfgang Schivelbusch, le voyage en chemin de fer ne fit que donner une traduction empirique au quotidien à une expérience du monde qui, avec les panoramas, avait précédé la construction et la mise en service de ce moyen de transport né de la révolution industrielle : « the train's speed separated the traveler from the space he had previously been a part of. As the traveller stepped out of that space, it became a stage setting for such pictures or scenes created by the continuously changing perspective. Panoramic perception, in contrast to traditional perception, no longer belonged to the same space as the perceived objects : the traveler saw the objects, landscapes etc, through the apparatus which moved him through the world ». Si les images peu élaborées présentées dans les panoramas mobiles pouvaient paraître convaincantes, c'est qu'on ne s'y arrêtaient pas parce qu'elles ne s'arrêtaient pas, ne faisaient pas tableau. Chacune était faite pour apparaître puis disparaître, remplacée par celle qui lui succédait et ainsi de suite.

74 Dans le texte de Hawthorne, l'attention appelée sur la piètre qualité visuelle des images que les spectateurs ont sous les yeux contribue à transférer aux lecteurs la capacité à voir ou contempler des images qu'on ne voit jamais aussi bien que hors de leur présence, et hors de leur présent. Une analyse de la cinétique du texte, auquel le bateleur semble inviter, trouve donc ses limites dans le différé absolu que constitue et qui constitue l'acte de lecture, toujours ultérieur là où voir suppose la présence l'un à l'autre de l'œil et de l'objet qu'il poursuit. Une séance « réelle » aurait misé sur la nécessité d'aller de l'avant,

de se laisser entraîner et porter par le mouvement linéaire qui figure la traversée de l'espace et unifie en un ensemble, par changement d'échelle de temps, les innombrables séquences qui se succèdent pendant une durée limitée. L'unité de lieu de la nouvelle de Hawthorne, au contraire, souligne à quel point la problématique du texte est en rapport avec la dimension du temps que, ordinairement, le panorama estompe ou rejette dans l'ombre. L'immédiat y devient indiscernable de l'omnitemporel grâce au dispositif (déjà analysé) des temps verbaux. Au surplus, les dysfonctionnements temporels abondent pour renforcer ce dispositif, et avec des effets convergents. Le déroulement linéaire du récit est contrarié par des perturbations et des turbulences. Ainsi, peu après le début du texte, cette anticipation de la muséification des Indiens : pour accompagner la vision d'une « race qui s'éteint », le présentateur invite le personnage et le lecteur à un « prophetic glimpse ». La pointe de flèche de Wappacowett n'est plus qu'un objet sans vie parmi tant d'autres semblables dans des collections rangées sous vitrines (1024). Ce n'est pas là seulement une prolepse, une facilité en somme que s'accorderait le narrateur d'un texte de fiction. Il ne s'agit pas d'une simple anticipation par laquelle l'instance narrative se laisse aller (1025) à entrevoir dans le modeste sentier indien « the thronged street of a city ». Le moment du spectacle se confond déjà avec le moment de la lecture et celui de la survenance des événements lorsque la voix du bateleur les raconte. La prise de parole par laquelle l'instance narrative se confère l'existence a inauguré un temps unidimensionnel où le moyen de représentation du temps ne se distingue plus de ce qu'il représente, ni du temps où le lecteur/spectateur en prend connaissance. Les hiatus dans le récit, les éliminations soudaines, les brusques accélérations vers l'avenir disent ce qui s'est déjà accompli sur le mode d'un passé inaccompli (« years have rolled on over the scene » (1035). Les coordonnées temporelles d'effectuation du récit se constituent en repères du déroulement des événements racontés par le récit (« Great as is the transformation [...] condensed into the space of a few moments » (1036). En se posant en petit démiurge d'un univers réduit aux dimensions de son spectacle (« two or it may be three turnings of the hour-glass...by my control over light and darkness... » (1038), la voix narrative entérine la confusion entre temps du spectacle et temps historique représenté par le spectacle (« by the silent operation of a mechanism behind the scenes, a considerable space of time would seem to have lapsed » (1041) insistant au passage avec l'expression « space of time » sur la nature de l'expérience panoramique qui fait éprouver le temps en termes d'espace parcouru et non plus l'inverse (la quantité de temps nécessaire à parcourir l'espace).

La syllepse temporelle : pour une pragmatique de la lecture/texte.

- 75 En somme, la transposition textuelle s'opère dans la nouvelle de Hawthorne par un glissement de l'espace au temps, reflet inversé d'un autre glissement qu'implique la mobilité du panorama, lorsqu'il semble promettre au spectateur la maîtrise (visuelle) de l'espace tout en le dispensant de devoir y consacrer plus que le temps du spectacle. Si, comme l'explique W. Schivelbusch, la vitesse de déplacement confère un intérêt aux paysages les moins remarquables, c'est que le mouvement est constitutif du spectacle : il permet de ne pas s'arrêter pour se livrer à une contemplation détaillée des lieux traversés qui peut être mal récompensée. L'espace alors s'allège du poids de sa spatialité et le mouvement qui entraîne avec lui la vision fait que les lieux perdent leurs coordonnées pour se juxtaposer sous l'effet de leur défilement, sans égard pour leur localisation et les distances qui les séparent. La référence à l'expérience réelle des lieux est ici contrariée par un effet de syllepse, figure dont le nom décrit l'emploi d'un même terme en deux sens différents au sein d'une même phrase. Le défilement de/dans l'espace produit un effet de

concaténation qui résorbe les différentes coordonnées des lieux séparés et en fait des points équivalents et substituables l'un à l'autre dans un continuum homogène. Le voyageur transformé en spectateur est placé dans une situation d'extériorité fictive vis-à-vis de ce qu'il voit, déterminant un rapport à l'espace tel que la réalité empirique et matérielle de cet espace est évincée de sa conscience.

- 76 Dans une syllepse temporelle, telle qu'on la trouve dans notre texte, le narrateur calque son récit sur la linéarité du matériau et en fin de compte n'est plus en mesure de discerner, à l'usage du lecteur, temps représenté et temps de la représentation. Le mode d'exposition linéaire confère une égale présence et une égale pertinence à tous les éléments quel que soit l'ordre et le moment de leur apparition ou de leur occurrence ; il ne permet donc pas d'établir entre eux de rapport qui les hiérarchise ou les répartit les uns en cause et les autres en effet, les uns en « avant » les autres en « après ». Contrairement à l'intuition qu'on peut en avoir, le mode d'exposition linéaire interdit de situer l'un par rapport à l'autre des moments ou segment différents du temps dans une durée continue ; il permet au contraire de poser leur équivalence en asservissant le mouvement de la lecture aux modalités de l'exposition qui n'est « chronologique » qu'en apparence. En fait, dans un tel cas, la lecture peut seulement suivre le fil de l'énonciation qui peut se trouver coïncider avec la succession des dates calendaires au point de la recouper parfaitement, sans que cela implique que l'énonciation se soit réglée sur le calendrier. On comprend mieux pourquoi si l'on s'avise que le temps verbal de l'énonciation- énumération est le présent, qui rend l'énonciation toujours synchrone du « moment » qu'elle énonce, d'où sa valeur performative qui pose l'équivalence de l'action décrite et du fait de la décrire, comme elle signale l'équivalence du moment de la description et de la description du moment. Etendue et démultipliée à l'échelle du texte, l'énonciation-énumération aboutit, on le conçoit, à l'indistinction des instances énonciatives et au recouvrement l'une par l'autre de différentes temporalités qui pourraient leur être dévolues. Grâce à l'ensemble des dispositifs verbaux dont nous avons tenté de décrire la mise en œuvre, le lecteur peut ainsi avoir l'impression, peut-être illusoire, que le bateleur s'adresse à lui par delà le temps du spectacle, faisant ainsi se chevaucher et coïncider trois moments du temps.
- 77 Ainsi, la syllepse, qui consiste en la fusion du temps représenté et du temps de la représentation, pourrait étendre ses effets au temps de la lecture et ne pas se laisser aisément décrire comme facteur d'illusion, car elle implique que nous ne pouvons pas à la fois lire le texte et prétendre conserver avec ce texte des rapports de pure extériorité. De ce point de vue, la fin du texte est un moment stratégique pour mesurer à la fois l'efficace et la portée de la syllepse.
- 78 Le texte se conclut sans se refermer sur un glissement du temps historique au temps qu'il fait (météorologie). On peut voir là un aspect « réaliste » du texte : les événements climatiques de 1717 se sont effectivement produits. Au terme du spectacle surgit ce théâtre sans acteurs, les actions qui s'y déroulent ne sont plus attribuables ni à des personnages ni à des agents humains. Même artificiels, la lumière, le brouillard et la neige sont mis en scène pour eux-mêmes. Ce ne sont plus les simples arrière-plans d'actions accomplies par des agents identifiables. La nature alors constitue bien plus qu'un « impassible théâtre ». Elle a une sphère propre et le théâtre s'en avise. Si l'histoire du climat est, pour reprendre l'expression d'E. Leroy-Ladurie, « une histoire sans les hommes », elle s'impose à eux comme une réalité, et pas principalement parce qu'elle est un facteur dans leur histoire, inscrit dans leurs annales et leurs calendriers. Elle est

« réelle » surtout parce qu'elle fait des hommes des facteurs périphériques dans une évolution globale qui leur échappe. Dans le texte de Hawthorne, la référence au climat peut fonctionner comme retour du « réel » en ce sens, qui nous aliène et nous marginalise.

- 79 Mais il n'est pas moins vrai que ces événements météorologiques font partie du spectacle, comme d'autres semblables faisaient aussi partie des spectacles de l'époque, notamment du Diorama de Daguerre. Cette référence à la nature est aussi bien, on le voit, une référence à l'artifice d'un spectacle. Elle vient entériner une conception de l'Histoire où réalité et artefact se soutiennent mutuellement, le moment historique étant inséparable, dans l'appréhension qu'on en a, des moyens qu'on se donne pour l'appréhender. Objets d'attention, ou objets à raconter et représenter, l'Histoire ou le temps sont volontiers réifiés et spatialisés, appréhendés « du dehors » alors que ce sont non des objets mais des processus et que nous sommes pris dans leur « déroulement ». L'Histoire est faite par les hommes qui sont à leur tour façonnés par elle en la faisant. À vouloir en prendre connaissance, se la représenter au moyen d'images et de mots, ils continuent d'être pris dans le temps tout en se projetant hors du temps par l'artifice de la représentation qu'ils s'en donnent. Mais cet artifice est constitutif de la « réalité » qu'il permet de connaître ou représenter, et il est lui-même une réalité. La transposition en texte du panorama mobile reproduit ainsi, au second degré et sur le mode ludique, les modalités de représentation de l'immersion dans le temps et l'Histoire que le panorama donne en spectacle. Franchissant le fossé qui sépare le visible de l'énonçable, le texte mime les modalités de cette immersion pour les restituer à leur vérité d'artifice, et, inséparablement, à la vérité qu'elles contiennent en tant qu'artifice. Cette vérité, qui habite le texte, n'est pas rationnellement formulable, car elle est d'ordre pragmatique. Elle n'est pas maîtrisable en dehors des conditions et circonstances qui président à son émergence. Elle échappe à l'appréhension comme faisant sens par le fait même qu'elle conditionne l'appréhension éventuelle d'un sens. Il ne sert à rien d'essayer de la dire si on ne peut en même temps la montrer et la faire éprouver comme expérience. Aussi faut-il supposer que, imprimant sa propre dynamique à la lecture, le texte agit bel et bien à la manière d'une syllepse sur les conditions de sa propre réception. On peut toujours se contenter de conclure que le texte s'efforce de représenter un moment omnitemporel où s'abîment les trois aspects, passé, présent et futur, d'un temps schématiquement linéaire. Mais c'est seulement à le lire qu'on découvre « de l'intérieur » la « réalité » d'un tel « moment » qui, par le fait même de susciter la lecture qui le produit, n'est jamais réductible à une pure fiction.

---

## BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie sur le panorama et le diorama est abondante sans être immense. Le lecteur uniquement francophone constatera, pour s'en désoler, que la plupart des publications sont en anglais ou en allemand ; le lecteur polyglotte et curieux s'affligera une fois encore de l'état consternant de nos bibliothèques y compris universitaires où il n'a presque aucune chance de trouver la plupart des sources indiquées ici, pas même les quelques ouvrages de base. Aussi me

suis-je efforcé de fournir un lien hypertexte idoine chaque fois que j'ai eu connaissance de son existence. Je n'indique ici que les principaux livres, recueils et catalogues ainsi que des articles abordant divers aspects de la question sous un angle la plupart du temps historique. On trouvera dans bon nombre des ouvrages mentionnés des notes et bibliographies qui permettront de compléter et préciser celle qui est fournie ici, et on aura recours à ces mêmes ouvrages pour l'identification des sources documentaires, des plus classiques jusqu'aux articles spécialisés parus dans des périodiques parfois obscurs ou anciens. De même, l'échantillonnage iconographique par lien hypertexte qui accompagne ce travail n'est qu'un minimum. J'ai fait un effort particulier pour tenter de répertorier un maximum de publications récentes, sans prétendre là encore à une quelconque exhaustivité. L'ouvrage de St. Oettermann est un classique indispensable. Certains autres ouvrages, notamment celui de Von Plessen et al. ci-dessous, sont véritablement encyclopédiques et réunissent des contributions des meilleurs spécialistes de la question, ainsi qu'une iconographie impressionnante. Je ne mentionne pas dans la bibliographie ci-dessous les ouvrages ayant trait spécifiquement à la photographie panoramique, qui sont en très grand nombre également ; le lecteur intéressé se reportera pour cette question, qui est un univers en soi, au site internet spécialisé de la Bibliothèque du Congrès à Washington ([www.loc.gov](http://www.loc.gov)), ou consultera la bibliographie placée en fin de volume dans un ouvrage récent comme celui de WATTS, Jennifer A. & Claudia Bohn-Spector, *The Great-Wide Open : Panoramic Photographs of the American West*. Catalogue d'exposition à la Huntington Library, San Marino, Ca. Londres : Merrell Publishers, 2001.

[Anonyme] *Les miroirs qui se souviennent. Daguerrotypes d'hier et d'aujourd'hui et autre procédés photographiques. 1787-1987. Bi-centenaire de la naissance de Jacques Mandé Daguerre à Cormeille-en-Parisis*. Paris : Syros/Alternatives, 1987. [ Catalogue d'exposition. Malgré les indications du titre, il reproduit nombre de documents notamment iconographiques ayant trait au Diorama]

[Anonyme] *Le colonel Langlois (1789-1870). Un peintre de l'épopée napoléonienne*. Collections du Musée Langlois, Caen/Bibliothèque Marmottan, Boulogne Billancourt. Catalogue d'exposition. Paris : Giovanangeli, 2000.

[Anonyme] *Jean-Charles Langlois (1789-1870), Le spectacle de l'histoire*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts de Caen...Paris, Somogy/Caen, Musée des Beaux-Arts, 2005.

ABBOTT, Collamer M., « Melville and the Panoramas », *Melville Society Extracts* 101, June 1995, 1-14.

AGGURRE, Robert D., « Annihilating the Distance : Panoramas and the Conquest of Mexico, 1822-1848. » *Genre*, Vol. 35, 1, Spring 2002, 25-54.

ALTICK, Richard D., *The Shows of London*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard U.P., 1978.

AVERY, Kevin J. & Peter M. Fodera, *John Vanderlyn's Panoramic View of the Palace and Gardens of Versailles*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1988.

AVERY, Kevin J., « Whaling Voyage round the World : Russell and Purrington's Moving Panorama and Herman Melville's Mighty Book ». *American Art Journal*, Vol. 22,1, 1990.

-----, *The Panorama and its Manifestations in American Landscape Painting 1795-1870*. Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1995.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas, extrait des rapports du jury international de l'Exposition Universelle de 1889....* Paris : Imprimerie Nationale/G. Masson, 1891.

BARTMANN, Dominik, *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Berlin, 1985

-----, *Anton von Werner*. Hirmer, 2002.



BASTIDA DELLA CALLE, Maria Dolores, « El panorama : una manifestacion artistica marginal del siglo XIX » in *Espacio, tiempo y forma* serie 7 (historia del arte) Revista de la Facultad de Geografia e Historia/ Universidad Nacional de Educacion a Distancia, Madrid, 14, 2001, 205-217.

BELLION, Wendy, « Extend the Sphere : Charles Wilson Peale's Panorama of Annapolis ». *The Art Bulletin*, Vol. 86, 3, september 2004, 529-49. Egalement en ligne sur [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_3\\_86/ai\\_n8680828](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_3_86/ai_n8680828)

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXe siècle ; le livre des passages*. Paris : Editions du Cerf, 1989.

BIENERT, Michael, & Ehrard Senf, *Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiser-Panorama*. Berlin : Be-Bra Verlag, 1999.

BIRCHLER, Herbert, « Panorama und Panoptikum : Zur Optischen Raumfassung in Jean Pauls Titan und des Luftschiffers Granozzo Seebuch » in Paul Michel (Hrsg. ), *Symbolik von Ort und Raum*. Bern : Peter Lang, 1997.

BORDINI, Silvia, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Rome : Officina, 1984.

BOLZ, Norbert, *Am Ende der Gutenberg-Galaxie*. Munich : 1993.

BÖRSCH-SUPPAN, Helmut, « Die Anfänge des Panoramas in Deutschland » in *Sind Briten Hier ? Relations between British and Continental Art 1680-1880*. Munich : Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München/Wilhelm Fink Verlag, 1981.

BUDDEMEIER, Heinz, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung Neuer Medien im 19. Jahrhundert*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1970.

CAROTHERS, Robert L. and John Marsh, « The Whale and the Panorama », *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 26, 1971, 319-328.

CAVELL, Stanley, « L'automatisme » in *La Projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin, 1999. [trad. de *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass. : Harvard U.P., 1974].

CHATEL DE BRANCION, Laurence, *Carmentelle au jardin des illusions*. St Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2003.[surtout les ch. 10 à 12]

CHARLESWORTH, Michael, « Subverting the Command of Place : Panorama and the Romantics » in Peter J. Kitson (ed.), *Placing and Displacing Romanticism*. Aldershot : Ashgate, 2001, pp.129-145.

CHRIST, Carol T. and John O. Jordan (eds.), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. Berkeley, U. of California Press, 1995.

CLARK, Marcia, *The World is Round : Contemporary Panoramas*. Yonkers, N.Y. : Hudson River Museum, 1987.

COLLINS, Paul, *Banvard's Folly*. New York : Picador, 2002.

COMMENT, Bernard, *Le Dix-neuvième siècle des panoramas*. Paris : Adam Biro, 1993 ; trad. anglaise : *The Panorama*. Londres : Reaktion Books, 2000. [édition utilisée] ; une édition américaine est disponible chez Abrams.

CONN, Steven, *History's Shadow : Native Americans and Historical Consciousness in the Nineteenth Century*. Chicago : The U. of Chicago Press, 2004.

COOK, Olive, *Movement in Two Dimensions : A Study of the Animated and Projected Pictures which preceded the Inventions of Cinematography*. Londres : Hutchinson, 1963.

- COURCHESNE, Luc, « The Construction of Experience : Turning Spectators into Visitors » in Martin Rieser, Andrea Zapp, Timothy Duckrey (eds.), *New Screen Media, Cinema/Art/Narrative*. London : BFI & Karlsruhe : ZKM Center for Art & Media, 2002, 256-267.
- CRANG, Mike, Phil Crang, Jon May, *Virtual Geographies. Bodies, Space and Relations*. London : Routledge, 1999.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer : Vision and Modernity in the XIXth Century*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990. Trad. Française : *L'art de l'observateur ; vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1994.
- , *Suspensions of Perception ; Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1999.
- , « Gericault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century » *Grey Room*, Vol. 1, 9, october 2002, 5-25.
- CROFT-MURRAY, Edward, *Decorative Painting in England 1537-1837*. London & Feltham : Country Life Books, 1970.
- DAHL, Curtis, « Mark Twain and the Moving Panoramas ». *American Quarterly*, vol 13,1, Spring 1961, 20-32.
- DESILE, Patrick, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- DESPORTES, Marc, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, 2005.
- DONDORÉ, Dorothy, « Banvard's Panorama and the Flowering of New England ». *New England Quarterly* vol. 11, December 1938.
- ESCOFFIER-ROBIDA, Françoise, « Les panoramas, la recherche de l'illusion » *Histoire pour tous*, 200, 1976, 6-16.
- FLEXNER, James T., *That Wilder Image. The Painting of America's Native School from Thomas Cole to Winslow Homer*. Boston : Little, Brown & Co, 1962.
- FLINT, Kate, *The Victorians and the Visual Imagination*. Cambridge : Cambridge U.P., 2000.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'image, la vision et l'imagination ; de la peinture au cinéma*. Paris : Denoël-Gonthier, collection « médiations », 1983.
- GALPERIN, W. H., *The Return of the Visible in British Romanticism*. Baltimore : Johns Hopkins U. P., 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.
- , *Métalepse*. Paris : Editions du Seuil, 2004.
- GERNSHEIM, Helmut and Alison, *L.J.M. Daguerre : The History of the Diorama and the Daguerreotype*. 2<sup>nd</sup> rev. Edition. New York : Dover Books, 1968.
- GRASSI, Mariano de (ed.), *Panorami della Mitteleuropa*. Catalogue d'exposition. Monfalcone : Edizione della Laguna, 1994.
- GRAU, Oliver, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2003. L'éd. américaine est une version augmentée de l'original en allemand : *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart : Visuelle Strategien*. Berlin : Reimer, 2001.
- GRIFFITHS, Alison, « Shivers down your Spine : Panoramas and the Origins of the Cinematic Reenactment », *Screen*, Vol. 44 ,1, Spring 2003, 1-37.

-----, « The Largest Picture Ever Executed by Man : Panoramas and the Emergence of Large-Screen and 360 Degree Technologies » in John Fullerton (ed.) *Screen Culture : History and Textuality*. London : John Libbey Press, 2004, 199-220.

GRONERT, Siegfried, « Das Panorama » *Kritische Berichte* vol. 9, 3, 1981, 39-50.

GUITERMAN, Helen & Briony Llewellyn, *David Roberts*. Catalogue d'exposition. Oxford et Londres : Phaidon Press/ Barbican Art Gallery, 1986.

HANNERS, John, « John Banvard's Mississippi Panorama » *American History Illustrated*, Vol. 17, 7, 1982, 30-39.

HOLZER, Harold and Mark E. Neeley Jr, *Mine Eyes Have Seen the Glory : The Civil War in Art*. New York : 1993.

HYDE, Ralph, *Panoramania ! The Art and Entertainment of the « All-Embracing » View*. Introduction by Scott B. Wilcox. Catalogue d'exposition. Londres : Trefoil/Barbican Art Gallery, 1988.

HORTON, Susan R., « Were They Having Fun Yet ? Victorian Optical Gadgetry, Modernist Selves » in Carol T. Christ and John O. Jordan (eds.), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*. Berkeley, U. of California Press, 1995.

KEMP, Wolfgang, « Die Revolutionierung der Medien im 19. Jahrhundert : Das Beispiel Panorama » in Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst 1, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, pp. 75-93. Reinbek : Rowohlt Verlag, 1991.

KIENINGER, Ernst & Doris Rauschgatt, *Die Mobilisierung des Blicks : eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*. Catalogue d'exposition. Vienne (Autriche) : PVS Verleger, 1995.

KING, Ross, « Wordsworth, Panoramas and the Prospects of London », *Studies in Romanticism*, Vol. 32, 1, Spring 1993, 57-73.

KOLLER, Gabrielle, Gebhard Streicher, *Die Welt der Panoramen : Zehn Jahre internationale Panorama Konferenzen/ The World of Panoramas : Ten Years of International Panorama Conferences*. Amberg : Wilhelm Verlag, 2003.

KRYGIER, J.B., « Envisioning the American West : Maps, the Representational Barrage of 19<sup>th</sup> Century Expedition Reports, and the Production of Scientific Knowledge » *Cartography and GIS* Vol. 24,1, 27-50. Egalement disponible sur [http://go.owu.edu/~jbkrygie/krygier\\_html/envision.html](http://go.owu.edu/~jbkrygie/krygier_html/envision.html)

KUYPER, Eric de, & Emile Poppe, « Voir et regarder ». *Communications* 34, 1981, 81-96.

LAMBOURNE, Lionel, *Victorian Painting* (Chapter 7 : « Virtual Reality : The Panorama »). Londres : Thames & Hudson, 1999.

LEROY, Isabelle, « La peinture de panorama et son développement en Belgique ». *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 13, 1991, 59-78.

-----, « Mais où sont donc passés nos panoramas ? ». *Brabant Tourisme* n°3, 1992, 30-39.

LOEHR, Joël, « Ruines écrites et écriture de soi. Chateaubriand/Stendhal » in *Poétique* 133, février 2003, 109-123.

LUCARI, Giorgio Hecht, « Die Faszination des Panoramas... ». *Arx*, Vol. 26, 1, 29-34.

LUND, Judith N., « Panorama of a Whaling Voyage round the World », *Early American Homes*, Vol. 27, 5, October 1996, 52-57.

LUSHER, Andreas, *Inhabitable Illusions and the Panorama. A Thesis in Architectural Design and Visual Communication*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1998.[Thèse, Pennsylvania State U.]

MANNONI, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre ; archéologie du cinéma*. Paris : Nathan université, 1994.

-----, *Trois siècles de cinéma ; de la lanterne magique au Cinématographe*. Catalogue d'exposition. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995.

MARSH, John L., « The Moving Panorama » *Players Magazine* (Northern Illinois University, DeKalb), Vol. 45, 1970, 272-275.

-----, « Drama and Spectacle by the Yard : The Panorama in America », *Journal of Popular Culture* 10, Winter 1976, 581-590.

MARZO, Jorge Luis, « El Panorama », in Eugeni Bonet (ed.), *Movimiento Aparente*, Espai d'Art Contemporani de Castello, 2000, 132-161.

MC DERMOTT, John Francis, *The Lost Panoramas of the Mississippi*. Chicago, The U. of Chicago Press, 1958.

MENEI, Janine, « Les panoramas peints » *Core*, 2, 1997, 9-14. [Conservation et restauration du patrimoine culturel ; revue semestrielle]

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire ; psychanalyse et cinéma*. Paris : UGE-10/18, 1977.

MILLER, Angela, « Space as Destiny : The Panorama Vogue in Mid-Nineteenth Century America » in Irving Lavin (ed.) *World Art : Themes of Unity in Diversity*, University Park, Pa., The Pennsylvania State U. P., 1986, pp.739-42.

-----, « The Panorama, the Cinema and the Emergence of the Spectacular », *Wide Angle*, Vol.18, 2, 1996.

MOLDENHAUER, Joseph T., « Thoreau, Hawthorne and the Seven-Mile Panorama », *Emerson Society Quarterly*, Vol. 44, 4, 1998, 227-273.

MÜLLER, Gernot, « Heinrich von Kleist und die Erfindung der Panorama-Malerei » in Eijiro Iwasahi (Hrsg.), *Begegnung mit dem Fremden : Grenzen-Traditionen-Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongress*, Tokyo, 1990. Munich : Unicum, 1990.

NOUVEL-KAMMERER, Odile (ed.), *Papiers peints panoramiques*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée National des Arts Décoratifs/Flammarion, 1990. [réédité en 2001 par Flammarion]

OETTERMANN, Stephan, *Das Panorama*. Frankfurt/Main : Syndikat, 1980. Trad. américaine, *The Panorama, History of a Mass-medium*. New York : Zone Books, 1997.

-----, *Das Kaiserpanorama : Bilder aus dem Berlin der Jahrhundertwende*. Berlin : Berliner Festspiele, 1984.

OLEKSJCZUK, Denise Blake, « Gender in Perspective : the King and Queen's visit to the Panorama in 1793 » in Steven Adams and Anna Gruetznier Robins (eds.), *Gendering Landscape Art* (Issues in Art History Series). New Brunswick, N.J. : Rutgers U. P., 2001.

PEROTTI, Elia, « Il « Cinema della Pittura » ; l'architettura dei panorami in Svizzera ». *Kunst + Architektur in der Schweiz* 47, 1996, 258-268.

PIER, John et Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

PRAGNELL, Hubert J., *The London Panoramas of Robert Barker and Thomas Girtin circa 1800*. London, Topographical Society, publication n° 109, 1968.

RICKEN, Achim, *Panorama und Panoramaroman : Parallelen zwischen der Panorama-Malerei und der Literatur im 19. Jahrhundert...* Frankfurt/Main & New York : Peter Lang, 1991.

- RICOEUR, Paul, « La marque du passé » *Revue de métaphysique et de morale*, n°1/1998, 8-31.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Editions du Seuil, 2000.
- RECHT, Roland, *La lettre de Humboldt*. Paris : Christian Bourgois, 1996.
- ROBICHON, François, « Les panoramas de Champigny et Rezonville par Edouard Detaille et Alphonse de Neuville », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1979 [1981].
- , *Les panoramas en France au XIXème siècle*. Thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre, 1982.
- , « Le panorama, spectacle de l'histoire ». *Le Mouvement Social* 131, 1985, 5-86.
- , « La peinture en cinemascope et à 360 degrés ». *Beaux-Arts Magazine* 115, 1993, 104-108.
- SOLAR, Gustav, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Conrad Escher von der Linth*. Zürich : Füssli, 1979.
- VON PLESSSEN, Marie Louise, Annette Kulenkampf & Dorothee Von Drachenfels, *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Catalogue d'exposition. Basel & Frankfurt/Main : Stroemfeld/Roter Stern, 1993.
- SANDWEISS, Martha A., *Print the Legend : Photography and the American West*. New Haven & London : Yale University Press, 2002.
- SAYRE, Henry M., « Surveying the Vast Profound : The Panoramic Landscape in American Consciousness », *Massachusetts Review* 24, Winter 1983, 723-742.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *The Railway- Journey : The Industrialisation of Time and Space in the XIXth Century*, New York : Urizen Books, 1979 ; rééd. Berkeley : U. of California Press, 1997 (éd.utilisée). Publ. orig. en allemand, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Munich : Carl Hanser Verlag, 1977.
- SOEFFNER, Hans Georg, « Sich verlieren im Rundblick : die « Panoramakunst » als Vorstufe zum medialen Panoramamosaik der Gegenwart » in Horst Wenzel (Hrsg.) et al., *Audiovisualliteratur vor und nach Gutenberg*, Milan : Skira, 2001.
- STAFFORD, Barbara Maria, and Frances Terpak, *Devices of Wonder; from the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles : Getty Research Institute, 2001.
- STERNBERGER, Dolf, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hambourg, 1936. Rééd. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1974. Trad. américaine : *Panorama of the Nineteenth Century*, New York : Urizen Books, 1977.
- STREICHER, Gebhard, « Panoramien. Fragen an die Geshichte einer Kunstform » in Michael Petzet (Hrsg.), *Das Panorama in Altötting : Beitrage zur Geschichte und Restaurierung*, pp. 17-22. München : Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Vertrieb K.M.Lipp, 1990.
- SWEETMAN, John, *The Panoramic Image*. Southampton : John Hansard Gallery, 1981.
- THOMAS, Dean S., *The Gettysburg Cyclorama : A Portrait of the High Tide of the Confederacy*. Gettysburg, Pa. : 1989.
- THOMPSON, Patrice, « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme* 38, 1982, 48-64.
- VAN DER MERWE, Pieter, Roger F. Took & Ingeborg Krueger, *Clarkson Stanfield 1793-1867*. Catalogue d'exposition. Bonn et Newcastle /Tyne : Rheinisches Landesmuseum & Tyne & Wear Museums, 1979.

VERWIEBE, Birgit, *Lichtspiele : Vom Mondscheintransparent zum Diorama*. Stuttgart : Füsslin, 1997.

-----, « Lichtspiel der Romantik : Dioramen von Caspar David Friedrich und Karl Friedrich Schinkel » ; *Weltkunst* (München) 69, 1999, 2198-2200.

-----, « Erdenstaub und Himmelsdunst -Eduard Gaertners Panoramen » in Dominik Bartmann (Hrsg.), *Eduard Gaertner 1801-1877*. Ausstellungskatalog [catalogue d'exposition]. Berlin : Stadtmuseum Berlin/Nicolai, 2001, 97-112 ; voir aussi 234-45.

WEIDAUER, Astrid, *Berliner Panoramen der Kaiserzeit*. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1996.

WOOD, R. Derek, « The Diorama in Great Britain in the 1820s » in *History of Photography* vol. 17, 3, 1993, 284-295.

WOOD, Guillen d'Arcy, *The Shock of the Real : Romanticism and Visual Culture, 1760-1860*. London : Palgrave-Macmillan, 2001.

ZAROBELL, J., « Jean-Charles Langlois' Panorama of Algiers (1833) and the Prospective Cultural Landscape ». *Art History*, Vol. 26, 5, november 2003, 638-668.

ZITER, Edward, « Orientalist Panoramas and Disciplinary Society », *Wordsworth Circle*, Vol. 32, 1, Winter 2001, 21-24.

#### Quelques sites internet utiles :

<http://www.visual-media.be/>

<http://www.deadmedia.org/>

<http://virtualart.hu-berlin.de/>

<http://www.acmi.net.au/>

<http://www.arthist.net/>

<http://witcombe.sbc.edu/>

## NOTES

1. Fondé par la belle-sœur de Hawthorne, Elisabeth Palmer Peabody, ce périodique éphémère fut (ainsi que l'indique le texte liminaire dont elle est l'auteur) conçu comme lieu neutre de débats et de rencontres entre intellectuels d'idées opposées, en somme comme le pendant éditorial de sa bibliothèque du 13 West Street à Boston dont l'arrière-salle vit passer, pour des échanges parfois vifs, la fine fleur des transcendentalistes. La publication s'arrêta au premier numéro. La table des matières demeure impressionnante : le texte de Hawthorne voisine avec, entre autres, un essai d'Emerson et la première parution de *Civil Disobedience* de Thoreau. Pour une reproduction du texte liminaire, de la table des matières et de quelques-uns des articles voir

[http://www.walden.org/Institute/thoreau/about2/A/Aesthetic Papers/Aesthetic papers table of contents.htm](http://www.walden.org/Institute/thoreau/about2/A/Aesthetic%20Papers/Aesthetic%20papers%20table%20of%20contents.htm)

2. Les références de pages sont données entre parenthèses dans le corps du texte. Elles renvoient à Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches*, The Library of America, 1982. Il existe plusieurs éditions électroniques de ce texte ; voir par exemple

<http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/haw6310.txt>

ou bien <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/HawMain.html>

3. Pour l'autre vision des choses, avec le panorama dans le rôle de l'ancêtre du cinéma panoramique et l'une des premières manifestations de la modernité scopique, voir entre autres les articles de Griffiths et Miller ainsi que par exemple <http://www.bftv.ac.uk/projects/exeter.htm>
4. Sur tout ceci voir en particulier von Plessen, et, pour le panorama de Sedan, Grau ch. 3, 91& sq. On peut aussi consulter son article (en allemand) <http://www2.hu-berlin.de/grau/Textsedan.htm> et les ouvrages de Bartmann.
5. Voir la recension de l'ouvrage d'Oettermann et la petite iconographie qu'elle comporte sur le site <http://www.ric.edu/rpotter/panorama.html> ; le site de la Bill Douglas Collection offre de quoi construire sa propre exposition virtuelle (eve ou « everyone's virtual exhibition ») d'images liées aux panoramas : <http://billdouglas.ex.ac.uk/eve/search.asp> ; choisir « images only », taper « panorama ».
6. <http://www.ex.ac.uk/bill.douglas/collection/panorama/barker.html>
7. Sur tout ceci voir <http://www.ex.ac.uk/bill.douglas/collection/panorama/panorama.html> ainsi que <http://www.victorianlondon.org/entertainment/colosseum.htm> et également <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/image?lookup=2000.13.0101>
8. Sur tout ceci voir Comment, passim, Von Plessen, et Wood ainsi que, pour un témoignage d'époque le site <http://www.gutenberg.org/dirs/1/1/3/4/11342/11342-h/11342-h.htm>
9. Pour tous les détails sur ce panorama voir l'ouvrage de Avery et Fodera, et l'image sur [http://www.metmuseum.org/works\\_of\\_art/viewOne.asp?dep=52148&viewmode=0&isHighlight=1](http://www.metmuseum.org/works_of_art/viewOne.asp?dep=52148&viewmode=0&isHighlight=1)
10. A défaut de contempler l'original perdu, on peut se donner une idée de l'effet produit par ce type d'image religieuse en consultant le site <http://www.panorama-altoetting.de/index2.htm>
11. Pour des illustrations voir [http://www.digischool.nl/ckv2:romantiek/romantiek/panorama/Het eerste Franse panorama.htm](http://www.digischool.nl/ckv2:romantiek/romantiek/panorama/Het_eerste_Franse_panorama.htm)
12. Pour un dossier illustré voir [http://www.acmi.net.au/AIC/DIORAMA\\_WOOD\\_1\\_1.html](http://www.acmi.net.au/AIC/DIORAMA_WOOD_1_1.html) ainsi que [http://www.acmi.net.au/AIC/DIORAMA\\_WOOD\\_2.html](http://www.acmi.net.au/AIC/DIORAMA_WOOD_2.html)
13. Voir <http://www.marillier.nom.fr/collodions/pghIcendieDiorama.html>
14. A l'exception notable d'une unique toile représentant l'intérieur de l'église St Protais et St Gervais, peinte en 1842, après la fin de l'exploitation du Diorama, aux frais de la châtelaine locale. Elle l'offrit à la commune de Bry-sur-Marne où Daguerre s'était retiré ; elle y est toujours conservée aujourd'hui. Voir l'image : <http://www.daguerre-bry.org/pages/diorama.html>
15. Sur les boîtes d'optique et instruments connexes voir Stafford, ainsi que les informations et l'abondante documentation iconographique réunies dans les deux ouvrages de Mannoni. Voir aussi <http://www.nopapers.nl/expo/0/e0005/e0005-04.html>
16. En raison de ce jeu des échelles, je ne suis pas sûr, contrairement à ce qu'écrit Jonathan Crary, qu'il y ait une différence de nature entre le panorama et la boîte d'optique ; voir Crary 2002, 17, également disponible en ligne sur [http://mitpress.mit.edu/journals/pdf/grey\\_9\\_5\\_0.pdf](http://mitpress.mit.edu/journals/pdf/grey_9_5_0.pdf)
17. On le trouve reproduit dans Von Plessen et Comment. Pour un dossier sur Louthembourg et une reproduction de la gravure en question <http://www.acmi.net.au/>



AIC/LOUTHERBOURG\_BIO.html ainsi que  
<http://www.acmi.au/AIC/aidophusikon.gif>

18. Sur Carmontelle, voir Stafford, 33 sq et Chatel de Brancion, passim.

19. Sur tout ceci voir principalement Altick.

20. Sur Roberts voir les illustrations dans Guiterman, notamment 40-41 et sur Stanfield, Van der Merwe, 87 sq.

21. Voir Altick. Le succès vint très tôt. « Panorama painting seems all the rage » écrivait John Constable à un ami dès 1803 ; voir, outre l'ouvrage de Ralph Hyde, le site [http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2003/panorama/new\\_001.htm](http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2003/panorama/new_001.htm)

22. Sur Banvard, véritable légende vivante dont les périodiques de l'époque rapportent les hauts faits, voir Collins (qui insiste surtout sur son échec), Mc Dermott et Miller 1986, <http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa66.htm>, <http://writing2.richmond.edu/spirit/archive/banvard.html> ; pour des exemples d'articles de l'époque utiliser le site « Making of America » proposé par Cornell University Library qui contient les premiers volumes de *Scientific American* ; voir notamment Volume 3, # 37 du 3 juin 1848 <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABF2204-0003-33> et Volume 4, #13, du 16 décembre 1848 <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/moa-cgi?notisid=ABF2204-0004-14>. Voir aussi *Littel's Living Age* [périodique publié à New York], vol. 14 n°176, du 25 septembre 1847 et vol. 20 n° 248 du 17 février 1849. Il s'agit, dans ce dernier cas, de la réimpression d'un article de *The Examiner* qui décrit les débuts de Banvard à Londres en Décembre 1848.

23. Sur ce panorama assez particulier voir Comment et Von Plessen qui le reproduisent. Sur le contexte de son apparition, les débuts de l'anthropologie des indiens d'Amérique du Nord et les fouilles des tumulus voir Conn, qui reproduit d'autres documents de Dickeson mais curieusement n'en dit presque rien.

24. Extraits reproduits dans Von Plessen.

25. Pour ne pas alourdir la discussion nous ne dirons rien ici des papiers peints panoramiques très en vogue dans les années 1830-1840 ; ce type de décor domestique produit en France notamment par la maison Zuber était exporté aux Etats-Unis. Certains motifs semblent particulièrement destinés au marché d'Outre-Atlantique (chutes du Niagara notamment). Sur toutes ces questions voir Nouvel-Kammerer, passim.

26. Sans doute pourrait-on exploiter plus avant l'intuition que Walter Benjamin énonce sans la développer dans *Le livre des passages* lorsqu'il décrit le panorama comme une maison sans fenêtres, à l'instar des théâtres, et comme une image du Vrai qui ne regarde pas au dehors pour apercevoir l'univers. S'intéresser au panorama, c'est vouloir voir la vraie ville qui est « une ville en bouteille ». On se rappellera, en contrepoint, que Henry James décrivait la fiction comme une maison aux mille fenêtres. Texte en allemand dans *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk*, Band 5 /2, Frankfurt am Main, Surkhamp, 1991, 1008. Trad. française : *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle ; le livre des passages*. Paris, Editions du Cerf, 1989, 839.

27. On peut aussi considérer que le texte de Hawthorne ne relève pas entièrement du régime de la métalepse tel que le définit Genette, et qui ne vaut que pour le texte de fiction ; pour une part, « Main Street » est aussi un texte historique dont la narration est pourtant bien de l'ordre la fiction. Comme l'écrit Philippe Roussin dans sa contribution au volume de Pier et Schaeffer, « Il n'y a pas métalepse parce qu'il y a transgressions et anachronies narratives.[...] Il y a nécessairement métalepse dans le récit devenu sans cause première ou fictionnel — c'est tout un- parce qu'il n'est pas d'histoire ou de passé dont ce récit devrait rendre compte ou qu'il devrait refigurer ». (57). Là où la narratologie

suppose la possibilité de distinguer des niveaux narratifs dans la fiction et aboutit à une vision dualiste du récit fictif, Hawthorne joue sur le double tableau de l'énonciation fictive (dont le narrataire est indéterminé et le destinataire historique) d'une histoire factuelle. L'une n'est pas séparable ou discernable de l'autre, d'où émerge la figure d'un emmêlement (« entanglement ») déjà présente dans ce texte et qui connaît ses manifestations les plus patentes dans *The Marble Faun* (1860), notamment avec la statue du Laocoon, dont Hawthorne, qui connaît son Winckelman, réinterprète les implications. C'est ainsi que tous les événements illustrés dans « Main Street » ont appartenu à l'avenir à un moment du passé et au passé à un moment d'un temps à venir, qui continue d'appartenir au passé dans l'optique du spectateur. Ce paradoxe d'un présent rétroprospectif en flux perpétuel se résout existentiellement de lui-même, mais sans que la confusion diminue pour autant. On est ici aux antipodes d'une perspective herméneutique dans laquelle l'Histoire s'interprète en fonction de sa signification finale et totale.

**28.** Sur la fréquentation des salles de théâtre, les réactions du public et plus généralement les conditions socioculturelles qui prévalaient avant que les spectacles publics ne se redistribuent, dans le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle, sur une échelle de valeurs en fonction de la classe sociale des spectateurs, voir Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow*, Cambridge, Mass. : Harvard U. P., 1983.

**29.** Un périodique de l'époque semble confirmer que le panorama de Banvard n'était pas particulièrement soigné au niveau des détails, son principal avantage résidant dans l'ampleur du paysage couvert ; voir « The American Panorama » dans *Littel's Living Age* (voir plus haut) et ce qu'en dit James T. Flexner, 248 sq.

---

## AUTEUR

### BRUNO MONFORT

Bruno Monfort, ancien élève de l'ENS, agrégé, est professeur de littérature américaine à l'Université Charles de Gaulle Lille 3. Ses travaux portent essentiellement sur la fiction américaine du XIX<sup>e</sup> siècle.